Universität Potsdam

1880 1890 1900 1910 1920

Brüche und Umbrüche
Frauen, Literatur und soziale Bewegungen

Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch (Hrsg.)

Copyrighted material

Brüche und Umbrüche
Frauen, Literatur und soziale Bewegungen

Margrid Bircken, Marianne Lüdecke,
Helmut Peitsch (Hrsg.)

Copyrighted material

Copyrighted material

Brüche und Umbrüche
Frauen, Literatur und soziale Bewegungen

Margrid Bircken, Marianne Lüdecke,
Helmut Peitsch (Hrsg.)

Universitätsverlag Potsdam

Copyrighted material

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2010
http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 – 977 – 4623, Fax: – 3474
E-Mail: *verlag@uni-potsdam.de*

Gestaltung: André Henze, Berlin
Druck: digital business and printing gmbh, Berlin
Papier: *Innenteil* Munken Print White 15 90 g/m²
Umschlag Munken Printh White 15 300 g/m²
Schriften: Myriad Light, Chaparral

ISBN 978-3-86956-085-4

Zugleich online veröffentlicht
auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL http: //pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2010/4602/
URN urn:nbn:de:kobv:517-opus-46029
[http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-46029]

Copyrighted material

Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch

Vorbemerkung

Einen Überblick über historische Veränderungen der Bedingungen, unter denen Frauen geschrieben haben, sollte eine Ringvorlesung vermitteln, die das Institut für Germanistik der Universität Potsdam in zwei Semestern der Jahre 2005/06 veranstaltete. Unter dem Titel »Lesen und Schreiben in Umbrüchen« macht der Lehrplan in Brandenburg und Berlin für die Sekundarstufe II mindestens zwei der drei Umbrüche von 1933, 1945 und 1989 verbindlich zum Gegenstand des Literaturunterrichts. Als Institut der einzigen lehrerbildenden Universität des Landes wollten wir nicht nur Vorschläge machen, welche Autoren sich zur Behandlung dieser Umbrüche des zwanzigsten Jahrhunderts anbieten, sondern zum einen durch die Beschränkung auf weibliche Autoren in den Umbrüchen, der Veränderung gesellschaftlichen Verhältnisse, die Geschlechterverhältnisse hervorheben und über ihnen die Brüche in den Biographien nicht aussparen, zum anderen dem Blick auf die Umbrüche zwischen 1933 und 1989 durch eine Einbeziehung früherer Umbrüche historische Tiefenschärfe geben. Von der Französischen Revolution bis zur ›Wende‹ haben gesellschaftliche Umbrüche nicht nur das Leben weiblicher Autoren im Allgemeinen bestimmt, sondern auch ihr Schreiben als eine Auseinandersetzung mit ganz individuellen Brüchen.

»Primär als Frau rekrutiert. Quotenunrecht« überschrieb die *Süddeutsche Zeitung* am 2.2.2010 die negative Besprechung eines Sammelbands über *99 Autorinnen der Weltliteratur*, der »allein Weiblichkeit zum Auswahlkriterium« mache, um ihm vorzuwerfen, »von beidem etwas« zu wollen: »vom Soziologisch-Biographischen ebenso wie vom literarischen Kanon«. Was hier als unvereinbar ausgegeben wurde, sollte die Ringvorlesung in der Frageform verbinden: Wie haben Frauen angeschrieben gegen Ausgrenzungen aus ›der Literatur‹ aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Herkunft? Ein Blick in die seit den neunziger Jahren erfolgreichen Kanons – von Marcel Reich-Ranickis Suhrkamp-Kanon über Heinz Schlaffers *Kurze Geschichte der deut-*

Copyrighted material

schen Literatur, wo außer Klassikern und modernen Klassikern nichts gewesen, bis zur kostenlosen Verbreitung der Reclamschen Leseliste durch eine der mächtigsten Ketten des Buchhandels, Jokers' Sonderdruck von Sabine Grieses u. a. *Die Leseliste. Kommentierte Empfehlungen* – kann zeigen, was der ›Backlash‹ von den Entdeckungen der Frauenliteraturgeschichtsschreibung der siebziger und achtziger Jahre übrig gelassen hat: Zwischen 1789 und 1945 erscheinen bei Reclam unter Hunderten männlicher Autoren nur Bettina von Arnim, Annette von Droste-Hülshoff, Else Lasker-Schüler und Anna Seghers. Auch wenn es der Ringvorlesung nicht um die Errichtung eines weiblichen Kanons ›großer Werke‹ ging, wie ihn Claudia Benthien und Inge Stephan mit *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert* (2005) vorgelegt haben, sollte gerade auch an Texte erinnert werden, die regelmäßig auf den Leselisten fehlen, weil sich Autorinnen mit ihnen zu gesellschaftlichen Bewegungen positionierten: von der Judenemanzipation, den liberalen und demokratischen Bewegungen im Bürgertum und der Arbeiterbewegung bis in das späte 20. Jahrhundert, vom Pazifismus um 1900 bis zur Friedensbewegung um 1980, von der Vorgeschichte der Ersten bis in die Nachgeschichte der Zweiten Frauenbewegung. Die Ringvorlesung sollte dadurch zu weiteren Entdeckungen anregen, dass die exemplarisch behandelten Autorinnen im sozialen Kontext behandelt werden. Diese Abkehr von einem Blick, der Literaturgeschichtsschreibung – insbesondere in den neuerdings für Bachelor-Studierende bestimmten, aufs vermeintlich ›Wesentliche‹ begrenzten Einführungsbänden – auf eine Abfolge von Epochen reduziert, als deren Repräsentanten die ›großen‹ (männlichen) Autoren erscheinen, fördert die Aufmerksamkeit auf nicht-kanonische Genres und Schreibweisen.

Wenn die Titelvorgabe *Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegungen* eine Relativierung des Kanons zugunsten des Soziologisch-Biographischen bedeutete, so ging es bei der Einladung von Kolleginnen und Kollegen um eine Zusammenführung unterschiedlicher Traditionen: Ältere und jüngere, in der Bundesrepublik und in der DDR wissenschaftlich sozialisierte KollegInnen, vor allem literaturgeschichtlich arbeitende GermanistInnen, aber auch zwei HistorikerInnen, sollten den Studierenden einer in einem ›neuen Bundesland‹ neu gegründeten Universität auch die Unterschiedlichkeit von Zugängen zur Frauenliteraturgeschichtsschreibung vermitteln. Das Spektrum reicht von der Pionierin der Erforschung der ›poli-

Copyrighted material

tischen Bettina von Arnim‹ Ursula Püschel, die 1965 an der Humboldt Universität über *Arnims politische Schriften* promovierte, über Anita Runge, die Redakteurin des online Jahrbuchs *Querelle*, das 1996 als *Jahrbuch für Frauenforschung* gegründet wurde, bis Miriam von Maydell, die ihre diskursanalytisch orientierte Magisterarbeit in einen Vortrag verwandelte, oder, um drei andere Beispiele zu nennen, von Silvia Schlenstedt, die über *Deutsche Lyrik im Entscheidungsfeld der Revolutionen von 1917 und 1918* ihre 1976 publizierte Dissertation B am Zentralinstitut für Literaturgeschichte (ZIL) der Akademie der Wissenschaften der DDR schrieb, über Heike Klapdor, deren FU-Dissertation *Heldinnen* von 1983 einen Markstein in der Wendung zu den Frauen in der Exilforschung darstellt, bis zu Birgit Dahlke, die sich mit der dezidiert nicht feministischen, sondern Geschlechterforschung treibenden Arbeit *Jünglinge der Moderne* (2006) an der Humboldt Universität habilitierte.

Auch für die männlichen Beiträger gilt, dass sie sich auf Ost und West ebenso wie unterschiedliche Altersgruppen verteilen: Helmut Bock legte 1962 die erste marxistische Börne-Biographie vor, Dieter Schiller arbeitete 1970 Johannes R. Bechers Begriff ›Literaturgesellschaft‹ zu einem Konzept für Literaturgeschichtsschreibung aus und Justus Fetscher steuerte zu dem am – von seinem Gründungsdirektor Eberhard Lämmert auch in einer Traditionsbeziehung zum ZIL konzipierten – Zentrum für Literaturforschung entstandenen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* 2005 den Artikel »Zeitalter/Epoche« bei.

Auf diese Weise ist ein Überblick zustande gekommen, der spiegelt, wie in den Nachkriegsjahrzehnten das Schreiben von Frauen zunächst in der DDR unter dem Aspekt von Klassen und Klassenkampf, dann in der Bundesrepublik als ›schielender Blick‹ auf männliche Frauenbilder, die gesellschaftliche Lage von Frauen und ›Entwürfe von Weiblichkeit‹ und später auch im Zusammenhang von ethnischen Identitätskonstruktionen zum Gegenstand literaturgeschichtlicher Forschung geworden ist. Das Nebeneinander der unterschiedlichen Traditionen kann auch als Hinweis auf die Wiederentdeckbarkeit von oft ohne Kenntnis als ›veraltet‹ abgetanen Ansätzen verstanden werden.

Auch weil nicht alle KollegInnen, die zur Ringvorlesung beitrugen, Texte für diesen Band zur Verfügung gestellt haben, hat die in diesem Band erzählte Geschichte ebenso deutliche Lücken wie markante

Copyrighted material

Schwerpunkte; während drei Autorinnen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts sowie vier der Jahrhundertwende vom neunzehnten zum zwanzigsten exemplarisch dargestellt werden, gibt es neun Beiträge, in denen es die rassistische und politische Verfolgung durch den deutschen Faschismus ist, die Brüche verursachte. Der Auseinandersetzung mit seinen Folgen schenken auch die beiden Vorträge zu den Autorinnen der Nachkriegsliteratur Aufmerksamkeit.

Ein Vortrag konnte von seiner Verfasserin nicht mehr bearbeitet werden, denn Simone Barck starb völlig überraschend am 17. Juli 2007 kurz vor ihrem 63. Geburtstag. Sie war in besonderer Weise dem Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft verbunden, nicht zuletzt profitierten zahlreiche Studierende von ihrem Wissen und ihrer unerschöpflichen Bereitschaft, methodische und inhaltliche Hilfestellung zu geben. Eine Ahnung von ihrem Engagement für verfemte und vergessene Autorinnen vermittelt ihr Manuskript über Maria Osten.

Copyrighted material

Copyrighted material

Inhalt

1790 1800 1810 1820

5 Vorbemerkung
Margrid Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch

15 Mitleid im Revolutionsroman
Therese Huber *Die Familie Seldorf (1795/96)*
Anita Runge

43 Lucie Domeier geb. Esther Gad (1770 (?) – nach 1835)
Monika Meier

65 Über den Briefwechsel der Schriftstellerin Bettina von Arnim mit dem Staatsoberhaupt
Ursula Püschel

89 Schreiben gegen die Katastrophe
Bertha von Suttner
Helmut Bock

1830 1840 1850 1860 1870

123 Stieftöchter der Psychoanalyse?
Ellen Key, Hermine Hug-Hellmuth und Charlotte Bühler
Birgit Dahlke

147 Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie
Franziska Gräfin zu Reventlow
Eva Kaufmann

169 Prinz Jussuf – ein wilder Jude
Soziale Fantastik bei Else Lasker-Schüler
Silvia Schlenstedt

193 Das Zusammenwirken von ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ in Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*
Miriam von Maydell

Inhalt

1880 1890 1900 1910

233 »Wenn wir Künstler nicht Haltung haben, wer sollte es sonst?«
Eine Annäherung an das Werk von Veza Canetti
Natalie Lorenz

253 Frauen im Umkreis der proletarisch-revolutionären Literatur
Dieter Schiller

287 An den Rändern der Reiche
Zeitgeschichte im Werk Gertrud Kolmars
Justus Fetscher

313 Die Dramaturgie der Krise
Anna Gmeyner
Heike Klapdor

335 Ein ›schwarzes Schaf‹ mit ›roten Stiefeln‹ –
eine unbekannte antifaschistische Schriftstellerin
Maria Osten
Simone Barck

Leseprobe material

1920 1930 1940 1950 1960

353 Dr. sc. Rita Sprengel
Sigrid Jacobeit

379 »... und sehn dem Morgen brennend ins Gesicht«
Susanne Kerckhoff in ihrer Lyrik und Prosa
Monika Melchert

403 Satire und Groteske als Mittel der Dekonstruktion (klein-)
bürgerlicher Rituale und Mythen
Gisela Elsner
Christine Künzel

427 Genderarchäologie, Friedensbewegung und Mythenneudeutung
Christa Wolfs *Frankfurter Vorlesungen (1980)*
Andrea Rudolph

1790
1800
1810
1820

Anita Runge

Mitleid im Revolutionsroman Therese Huber *Die Familie Seldorf* (1795/96)

Wenn literarische Werke im Kontext gesellschaftlicher Umbruchsituationen und damit zusammenhängender biografischer Brüche betrachtet werden, gewinnen auch Autorinnen und Texte eine besondere Bedeutung, die in ihrer Entstehungszeit nicht im Zentrum des Interesses standen und bis heute – oft zu Unrecht – aus dem literaturgeschichtlichen Kanon ausgeschlossen sind. Schreibenden Frauen war im 18. Jahrhundert nur eine begrenzte Teilhabe am literarischen Leben gestattet. Aus dieser marginalisierten Position heraus war es aber einer erstaunlich großen Zahl von Autorinnen möglich, sich literarisch mit den zeitgenössischen ästhetischen und politischen Debatten auseinanderzusetzen. Ihre oft mit Gattungsnormen und -grenzen experimentierenden Werke geben als Ausdruck der komplexen Beziehungen zwischen anerkannter (männlicher) und nicht-anerkannter (weiblicher) Literaturproduktion wichtige Aufschlüsse über ihre Zeit und erlauben in neuer Lektüre womöglich Antworten auf heute noch aktuelle Fragen.[1] Im Sinne dieser Rekonstruktion von »Literaturgeschichte als Geschlechtergeschichte«[2] soll im Folgenden der Roman einer bedeutenden, wenn auch nach wie vor zu wenig bekannten Autorin des ausgehenden 18. Jahrhunderts neu gelesen werden, in dem die Französische Revolution als *der* zentrale gesellschaftliche

1 Zu den Möglichkeiten einer Re-Kanonisierung vgl. Renate von Heydebrand: Vergessenes Vergessen. Frauen als Objekt und Subjekt literarischen Gedächtnisses. In: Kati Rötger, Heike Paul (Hrsg.): Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung, Berlin 1999, S. 136–155. Einen Überblick über den Forschungsstand geben: Annette Keck, Manuela Günter: Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte. Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 26 (2001), Heft 2, S. 201–233.

2 Ina Schabert: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung, Stuttgart 1997, S. 12–15.

Copyrighted material

Umbruch der Zeit und deren Konsequenzen für Familien- und Geschlechterverhältnisse reflektiert wird.[3] Therese Hubers *Die Familie Seldorf* ist einer der wenigen von Frauen verfassten deutschsprachigen Romane, in dem Ereignisse der Französischen Revolution erzählerisch verarbeitet werden und wohl der einzige, in dem die Revolutionsereignisse nicht lediglich den historischen Hintergrund abgeben, sondern im Mittelpunkt stehen.[4] Der Roman erschien fünf Jahre nach Beginn der Revolution. Er wurde bereits 1794 in der Zeitschrift *Flora* vorabgedruckt, dann 1795/96 bei Cotta in zwei Bänden veröffentlicht. Die Handlung spielt in Frankreich in der Zeit zwischen 1784 und 1793, also in der Vorphase sowie in den ersten vier Jahren der Revolution bis zum Ende des Vendée-Aufstandes der Royalisten. Orte der Handlung sind ländliche Anwesen in der Nähe von Saumur, die Vendée und Paris.

Der Entstehungszeitraum des Romans ist für die Autorin eine Phase des persönlichen Umbruchs, in der die politischen Ereignisse eine wichtige Rolle spielen. Therese Huber – in erster Ehe mit dem berühmten Weltreisenden Georg Forster verheiratet – war im Oktober 1788 nach Mainz gezogen, wo 1792/93 der erste Versuch einer Republikgründung auf deutschem Boden stattfand. Forster war ein Befürworter der Revolution und wurde in Mainz ihr Vertreter. In Mainz hatte Therese Forster auch Ludwig Ferdinand Huber kennen und lieben gelernt und betrieb die Trennung von Forster. 1792 drohte die Rückeroberung von Mainz durch das preußische Heer, und Therese – als Ehefrau Forsters gefährdet – reiste mit ihren Kindern in die Schweiz. Dorthin folgte ihr Huber. Forster ging nach Paris, wo er, kurz bevor die Scheidung ausgesprochen wurde, Anfang 1794 starb.

In dieser Phase begann Therese Forster mit eigenen literarischen Arbeiten, wohl auch um das Familieneinkommen aufzubessern, da Huber mit seinen schriftstellerischen Arbeiten nicht den notwendigen finanziellen Erfolg hatte. Es entstanden zwei Romane: *Die Familie Seldorf* und *Luise. Ein Beitrag zur Geschichte der Konvenienz* (1796).

3 Zum Zusammenhang von Revolution und Geschlechterordnung vgl. Katharina Rennhak, Virginia Richter: Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen um 1800, Köln u. a. 2004. Zur Situation von Frauen in der Französischen Revolution: Hans-Christian Harten, Elke Harten: Frauen-Kultur-Revolution 1789–1799, Pfaffenweiler 1988.

4 Einen Überblick gibt die Arbeit von Mechthilde Vahsen: Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution (1790–1820), Berlin 2000.

Copyrighted material

Diese ersten Arbeiten erschienen nicht unter dem Namen der Autorin, sondern anonym bzw. unter dem (abgekürzten) Namen ihres zweiten Mannes L. F. Huber. Therese Huber hat dieses Versteckspiel bis zum Tode Hubers 1804 aufrecht erhalten; 1811 publizierte sie erstmals einen Reisebericht unter dem abgekürzten eigenen Namen (Therese H.), erst 1819 veröffentlichte sie eine weitere Folge ihrer zunächst unter L. F. Hubers Namen erschienenen Erzählsammlung mit dem Hinweis »fortgesetzt von Therese Huber geb. Heyne«.[5]

Die Praxis, den eigenen Namen nicht bekannt zu geben, ist charakteristisch für die Schriftstellerinnen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Nur wenige Autorinnen haben ihre Werke namentlich gekennzeichnet. Von den knapp 400 selbstständig veröffentlichen Romanen und Erzählungen, die bibliografisch für den Zeitraum 1770–1810 nachgewiesen werden konnten, sind 252 Titel anonym, 7 kryptonym und 7 pseudonym erschienen.[6] Häufig versteckten sich Autorinnen hinter realen oder fiktiven Herausgebern. So erschien einer der ersten und wohl der einflussreichste Romane aus der Feder einer Frau, die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von Sophie La Roche, 1771 mit einem Vorwort des Herausgebers Christoph Martin Wieland, der ausführlich erläutert, dass er das Werk ohne Wissen und Willen der Verfasserin publiziert habe, die als vorbildliche Vertreterin ihres Geschlechts nicht an öffentlichem literarischen Ruhm interessiert sei.[7]

Andere Autorinnen ließen das Publikum über Urheber- oder Herausgeberschaft vollständig im Unklaren: Benedikte Naubert, der Verfasserin von über 80 eigenen Werken, darunter überwiegend umfangreiche historische Romane und mehrbändige Märchensammlungen, gelang es, ihre Urheberschaft jahrzehntelang bis kurz vor ihrem Tode geheim zu halten.[8]

5 Vgl. Helga Gallas, Anita Runge: Romane und Erzählungen deutscher Schriftstellerinnen um 1800. Eine Bibliographie mit Standortnachweisen, Stuttgart, Weimar 1993, S. 70–75.

6 Vgl. ebenda, S. 11.

7 Vgl. Sophie von La Roche: Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und andern zuverläßigen Quellen gezogen, hrsg. v. C[hristoph]. M[artin], Leipzig 1771. Nachdruck hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino, Stuttgart 1983, S. 9f.

8 Zu Leben und Werk Benedikte Nauberts vgl. das Nachwort zu: Benedikte Naubert: Neue Volksmärchen der Deutschen. Kommentierte Studienausgabe der Erstaufl., Leipzig, 1789–1792, hrsg. v. Marianne Henn, Paola Mayer, Anita Runge. 4 Bde. Göttingen 2001; Bd. 4, S. 337–376.

Copyrighted material

Die Ursachen für diese Veröffentlichungspraxis sind komplex und verweisen auf die schwierige Situation schreibender Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert: Wie Susanne Kord betont, ist es vor allem »der prinzipielle Gegensatz zwischen dem Beruf der Schriftstellerin und dem Beruf als Hausfrau und Mutter«[9], der von den Autorinnen in ihren literarischen Texten und Selbstzeugnissen als Grund reflektiert wird und der die schriftstellerische Tätigkeit zum »oppositionelle[n] Akt«[10] macht, den es zu verbergen gilt.

Therese Huber bedient sich bei ihrem Roman *Familie Seldorf* einer seltsamen Mischung aus anonymer und pseudonymer Veröffentlichungspraxis. Ihr zweiter Mann wird im ersten Band als Autor, im zweiten Band jedoch lediglich als Herausgeber angegeben, und um auch keinerlei Irrtum aufkommen zu lassen, hat der Verleger Cotta ans Ende des zweiten Bandes eine Berichtigung gesetzt:

> Durch ein Versehen ist der Titel vom ersten Bande der Familie Seldorf anders ausgefallen, als der vom zweiten, und dieses nämliche Versehen in der Bezeichnung des Herausgebers, welcher nicht zugleich Verfasser ist, hat auch schon in den Fragmenten statt gefunden, welche von dieser Geschichte in der Flora gestanden haben. (II, 346)[11]

Unter dem Schutz dieser männlichen Herausgeberschaft begeht Therese Huber einen doppelten Tabubruch: Einerseits verstößt sie mit der Veröffentlichung eines literarischen Werkes gegen die Geschlechtsrollenzuweisung, die ihr das Aufgehen in der dreifachen Bestimmung des Weibes als »Hausfrau, Ehefrau und Mutter« (Campe) auferlegt, andererseits behandelt sie dabei Gegenstände, für die Frauen explizit als nicht zuständig gelten: Die Beschäftigung mit Geschichte und Politik wird als unweiblich und nicht selten als für Frauen schädlich betrachtet, als spezifischer Ort der Frau gilt der intime Binnenraum der Familie, der als Rückzugsraum gegenüber der Gesellschaft angesehen wird.[12] Umso bemerkenswerter ist es, dass gerade der zweite Band der

9 Susanne Kord: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900, Stuttgart, Weimar 1996, S. 176.

10 Ebenda.

11 Therese Huber: Die Familie Seldorf, Tübingen 1795/96. Ich zitiere im Folgenden nach dem von Magdalene Heuser herausgegebenen Reprint dieser Ausgabe: Hildesheim u. a. 1989 unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

12 Vgl. Friederike Kuster: Rousseau – Die Konstitution des Privaten. Zur

Copyrighted material

Familie Seldorf, in dem ausführlich die revolutionären Ereignisse in Paris geschildert werden, nicht unter der Verfasser-, sondern unter der Herausgeberschaft von L. F. Huber publiziert werden und damit ein Rückschluss auf die Autorschaft von Therese Huber möglich wird.

Wie in vielen anderen ihrer Romane und Erzählungen stellt Therese Huber in *Die Familie Seldorf* die Trennung von politischer und privater Sphäre und die damit verbundenen Geschlechterrollenzuweisungen infrage. Sie verknüpft bei der Schilderung der Französischen Revolution historische *und* familiäre Ereignisse[13] und erklärt in der Vorrede des Romans ihre Absicht, die Vermittlung von Erkenntnissen über die geschichtliche Realität mit dem Hervorrufen emotionaler Reaktionen verbinden zu wollen:

> Ich erzählte was ich in der Wirklichkeit wahrnahm; Beispiele aufzustellen war meine Absicht nicht, wohl aber Duldung und Mitleid gegen die Unglüklichen zu erweken, die bei dem edelsten Herzen durch den Drang der Umstände zu unerhörten Thaten hingerissen werden. (I, IVf.)

Indem sie den Mitleidsaffekt für das Verständnis aporetischer politischer Verhältnisse geltend macht, knüpft Therese Huber an zeitgenössische Sympathiedebatten an und weitet gleichzeitig ausdrücklich den Bereich der legitimen Mitleidsanlässe auf das Feld der politischen Aktion aus: Es sind nicht die Opfer der Revolution, denen das Mitleid gelten soll, sondern die in den revolutionären Auseinandersetzungen handelnden Menschen.

Mitleid wird bis heute als eine menschliche Empfindung angesehen, deren ethische und soziale Qualität umstritten ist: Einerseits gilt Mitleid als Grundlage anteilnehmenden, solidarischen Handelns gegenüber Schwächeren und Benachteiligten, andererseits als Ausdruck eines von Herablassung geprägten, folgenlosen, nicht selten selbstverliebten und damit letztlich egoistischen Affekts.

Im Rahmen einer im Januar 2005 an der Freien Universität Berlin veranstalteten Tagung zum Thema *Ethik und Ästhetik des Mitleids*[14],

Genese der bürgerlichen Familie, Berlin 2005.

13 Vgl. Helmut Peitsch: Die Revolution im Familienroman. Aktuelles politisches Thema und konventionelle Romanstruktur in Therese Hubers *Die Familie Seldorf*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28 (1984), S. 248–269.

14 Die Beiträge sind veröffentlicht in dem Band: Nina Gülcher, Irmela von der Lühe (Hrsg.): Ethik und Ästhetik des Mitleids, Freiburg u. a. 2007.

Copyrighted material

die unerwartet unter dem Eindruck der Tsunami-Katastrophe stand, wurde die Frage, welche Funktion eine mitleidige Haltung angesichts von Unglücksfällen gewaltigen Ausmaßes haben könne, kontrovers diskutiert. Die Debatten spiegelten ebenso wie die Reaktionen der Presse die Widersprüchlichkeiten im Umgang mit Naturkatastrophen und politischen Krisen: *Nie war es so schick, mit der ganzen Welt zu sympathisieren*, titelte der *Freitag*[15] und spielte damit auf den multimedialen Inszenierungseffekt von Spendengalas und Benefiz-Veranstaltungen an, die im Zeichen der Solidarität mit ›unverschuldet‹ in Not geratenen Opfern von Naturkatastrophen standen.

Die Frage, ob Mitleid ein sozial erwünschter, womöglich für das menschliche Miteinander grundlegender und gesellschaftlich notwendiger Affekt ist, hat die Philosophie seit ihren Anfängen beschäftigt. Im 18. Jahrhundert erhielt diese Debatte durch das erstarkende Interesse am ›Wesen des Menschen‹ und durch die Suche nach moralisch-ethischen Orientierungen in einer nicht mehr allein religiös begründbaren Welt eine zentrale Bedeutung. Die wichtigsten Positionen und Gegnerschaften sind um die Jahrhundertmitte abgesteckt: Thomas Hobbes, der die Welt bekanntlich als einen Ort ansieht, an dem der Mensch des Menschen Wolf ist, betrachtet auch das Mitleid als Ausdruck des Egoismus, nämlich als Angst, ein bemerktes Unglück könne einem Selbst zustoßen. Nach Jean Jacques Rousseau ist Mitleid dagegen ein angeborener Trieb des Menschen, das natürliche Fundament der menschlichen Moral. Die entstehende empirische Psychologie sowie zeitgenössische Gesellschaftstheorien befassen sich zeitgleich mit Grenzphänomenen des Empfindens, etwa beim Anschauen entsetzlicher, nicht veränderbarer Grausamkeiten oder bei nicht selbst erlebtem »fernen Elend«.[16] Mitleidsbefürworter und -skeptiker sind gleich stark vertreten, und beide Seiten haben gleich gute – oder schlechte – Argumente.

In Deutschland wird die Debatte im 18. Jahrhundert auch auf dem speziellen Feld der Ästhetik ausgetragen: In den dramentheoretischen Auseinandersetzungen zwischen Moses Mendelssohn und

15 Vgl. Nikolas Westerhoff: Nie war es so schick, mit der ganzen Welt zu sympathisieren. In: Freitag, 21. Januar 2001.

16 Vgl. Henning Ritter: Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid, München 2004. Zu den Debatten im 18. Jahrhundert vgl. Wolfgang Riedel: Um ein Naturprinzip der Sittlichkeit. Motive der Mitleidsdiskussion im 18. Jahrhundert. In: Gülcher, von der Lühe (wie Anm. 14), S. 15–31.

Copyrighted material

Gotthold Ephraim Lessing geht es zentral um die Frage, ob die Darstellung von Mitleidssituationen auf dem Theater zur moralischen Verbesserung der Menschen beitragen könne. Lessing entwickelt in seinem Briefwechsel mit Mendelssohn und später in der Hamburgischen Dramaturgie eine emphatische Wirkungsästhetik des Mitleids: Am 18. Dezember 1756 schreibt er an Mendelssohn: »der beste Mensch ist, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat«[17], und er erklärt es zur Aufgabe des Trauerspiels, diese Fertigkeit durch Darstellung von Mitleidssituationen einzuüben.

Mitleid ist damit für Lessing kein ausschließlich ›privates‹ Gefühl, es dient der moralischen Verbesserung der Gesellschaft und soll damit letztlich auch politisch wirksam werden. Darüber, dass Mitleid als persönliche Empfindungen gesellschaftlich-politische Konsequenzen haben kann, sind sich Mitleidsbefürworter und -gegner durch die Jahrhunderte weitgehend einig, nicht jedoch in deren Beurteilung. Während Lessing im 18. Jahrhundert darin emphatisch eine Möglichkeit zur gesellschaftlichen Veränderung sieht, liegt für die ›mitleidigen‹ Mitleidsgegner des 20. Jahrhunderts in der »moralischen Empfindung« ein unauflösbares Dilemma: So wird z. B. Bertolt Brecht in seinen Dramen und Gedichten nicht müde vorzuführen, dass der mitleidige Mensch in einer unmenschlichen Gesellschaft so schwach ist, dass er sich durch seine Menschenfreundlichkeit entweder selbst schaden muss oder sogar gezwungen wird, unmoralisch, wenn nicht verbrecherisch zu handeln, um die Gesellschaft zu verändern und dadurch den Notleidenden zu helfen.[18] Während Brecht diesen Befund gegen die Verhältnisse richtet, deren »Beschaffenheit spontanes menschliches Handeln ausschließt«,[19] sieht Hannah Arendt in der politischen Indienstnahme des Mitleidsaffekts grundsätzlich die Ge-

17 Brief von Gotthold Ephraim Lessing an Moses Mendelssohn vom 18. Dezember 1756. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. v. Winfried Barner, Bd. 11/1: Briefe von und an Lessing 1743–1770, hrsg. v. Helmuth Kiesel u. a. Frankfurt/M. 1987, S. 144–154, hier S. 149.

18 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, München 1980; zu Brecht vgl. das Kapitel *Mitleids-Verbote: Bertolt Brecht und die Kritische Theorie*, S. 13–21. Zum Mitleid bei Brecht außerdem: Dorothea Haffad: Das unaufhaltsame Mitleid des Bertolt Brecht. In: Brecht 98: poètique et politique, Poetik und Politik/ sous la direction de Michel Vanoosthuyse, Montpellier 1998, S. 117–127.

19 Schings (wie Anm. 18), S. 15.

Copyrighted material

fahr seiner Perversion. Die Französische Revolution ist für Arendt nur das erste in einer Reihe von Beispielen dafür, dass es die

> Maßlosigkeit ihrer Emotionen [war], welche die Revolutionäre so seltsam unempfindlich für das faktisch Reale und vor allem für die Wirklichkeit von Menschen machte, die sie immer bereit waren, für die Sache oder den Gang der Geschichte zu opfern.[20]

Für Hannah Arendt folgt daraus: »Wo immer man die Tugend aus dem Mitleid abgeleitet hat, haben sich Grausamkeiten ergeben, die es unschwer mit den grausamsten Gewaltherrschaften der Geschichte aufnehmen können.«[21]

Dagegen stellt Käte Hamburger in ihrem bedeutenden Buch *Das Mitleid* (1985) nach einem Durchgang durch die positiven und negativen Mitleidstheorien nüchtern fest, dass beide Seiten die eigentliche Beschaffenheit des Mitleids, seinen Distanzcharakter, also das notwendige Wissen, dass es sich bei dem Leidenden um einen anderen Menschen handele, vernachlässigten. Mitleid sei keine »Charaktereigenschaft«, sondern »gehör[e] zum menschlichen Gefühlsleben«[22]: Für Käte Hamburger ist Mitleid keine moralische Empfindung, sondern besetze einen »im ethischen Sinne neutralen«[23] Ort.

Am Beispiel des Romans *Die Familie Seldorf* lässt sich zeigen, dass die Verbindung von Ethik und Mitleid bereits am Ende des 18. Jahrhunderts literarisch problematisiert wurde und dass dabei ein Aspekt mit einbezogen wurde, den die meisten Theoretiker und Theoretikerinnen des Mitleids bis heute eher unberücksichtigt lassen: der Aspekt der Geschlechterdifferenz.[24]

20 Hannah Arendt: Über die Revolution, München 1963, S. 115.

21 Ebenda, S. 114.

22 Käte Hamburger: Das Mitleid, Stuttgart 1985, S. 126; vgl. dazu Gülcher, von der Lühe (wie Anm. 14), insbes. Martin Vöhler: Die Ambivalenz des Mitleids. Käte Hamburgers Lessing-Kritik, S. 33–46; Hilge Landweer: Resonanz oder Kognition? Zwei Modelle des Mitgefühls. Zu Käte Hamburgers Analyse der Distanzstruktur des Mitleids, S. 47–66.

23 Hamburger (wie Anm. 22), S. 126.

24 Zu Gender-Aspekten im Mitleidsdiskurs vgl. Heike Hartung: Mitleid und Geschlecht im sentimentalen Diskurs: Das Subjekt als Aggressor und Opfer bei Frances Burney. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 3 (2005), S. 309–332.

Copyrighted material

Nachdem im Vorwort zu *Die Familie Seldorf* »Duldung und Mitleid« als erwünschte Lektüreeffekte eingeführt worden sind, steht unmittelbar am Anfang des Romans die Schilderung einer Diskussion über Mitleidsfähigkeit und -notwendigkeit, durch die auch auf der Ebene der Personen und Ereignisse die zentrale Bedeutung des Themas hervorgehoben wird. Der Roman beginnt mit der Beschreibung eines familiären Neuanfangs: Im Jahr 1784 will sich ein ehemaliger, aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg kommender Seeoffizier namens Seldorf zusammen mit seinem dreizehnjährigen Sohn Theodor, der neunjährigen Tochter Sara und der noch im Kleinkindalter befindlichen Antoinette in der französischen Provinz, in der Nähe von Saumur, niederlassen. Als er nach Verhandlungen über den Ankauf eines Landgutes zu seinen Kindern zurückkommt, findet er das jüngste krank und die älteren im Streit über den richtigen Umgang mit dieser Leidenssituation vor. Sara wirft ihrem Bruder vor, zu hart gegen die kleine Schwester zu sein. Der Vater schlichtet die Situation, indem er das Verhalten mit dem Verweis auf den vermeintlich ›natürlichen‹ Unterschied der Geschlechter erklärt:

> Mein Kind, Theodor will nicht hart seyn gegen das arme Geschöpf, das weißt du; von der Art, wie er euch beide liebt, kannst du nicht urtheilen, meine Sara. Wenn du einst älter bist, wirst du lernen, daß es weibisch wäre, wenn Knaben und Männer liebten und trösteten, wie es deinem Geschlecht wohl ansteht, es zu thun. (I, 6f.)

In dieser Eingangsszene wird eine Akzentverschiebung in der Diskussion über das Mitleid deutlich, die für den Roman entscheidend ist: Der Diskurs über die ethisch-moralische Qualität von Empfindungen kreuzt sich mit der Auseinandersetzung über Geschlechtsrollencharaktere. Dabei wird – in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Geschlechtsrollenmodellen – eine eindeutige Zuordnung des empfindsamen Mitleids zum weiblichen Geschlecht vorgenommen.

Mit dieser Zuordnung rekurriert der Text auf ein besonders einflussreiches literarisches Muster, die bereits erwähnte *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von Sophie La Roche. La Roches Heldin Sophie ist für eine Unzahl von literarischen Nachfolgerinnen das Modell weiblicher Tugendhaftigkeit schlechthin. Sie repräsentiert die Vereinbarkeit von moralischer Vollkommenheit und persönlichem Wohlergehen und steht damit beispielhaft für ein für die Empfindsamkeit insgesamt charakteristisches Modell menschlicher Vervollkomm-

Copyrighted material

nung.[25] Im Mittelpunkt steht dabei die Transformation persönlicher Glücksansprüche in bejahtes (Mit-)Leiden. Aufgrund seines Charakters als aus Lust und Unlust zusammengesetzte ›gemischte Empfindung‹ wird der Mitleidsaffekt zum moralischen Gefühl schlechthin. Die Umwandlung des persönlichen Leidens in Mitleidshandlungen ermöglicht Sophie die Realisierung ihres idealen Selbst in höherem Sinne. Entscheidend für das Gelingen ist dabei nicht die Tat selbst, sondern die Wahrnehmung des aus ihr resultierenden psychischen Vollkommenheitserlebnisses. Sich umfassend des eigenen moralischen Wertes bewusst zu sein, wird zum (unerreichbaren) Vorbild für alle Frauen. Mit dem Abschreiben, Aufbewahren und Zusammenstellen ihrer Briefe wird Sophie als einem außergewöhnlichen weiblichen Individuum im Roman ein Denkmal gesetzt. Zugleich wird zukünftigen Leserinnen ein Hilfsmittel zur Modellierung ihrer eigenen seelischen Realität durch Lektüre an die Hand gegeben.[26]

Die weibliche Heldin in Therese Hubers *Familie Seldorf* wird nach dem Muster Sophie Sternheims erzogen, allerdings wird dabei deutlich, dass die Beweggründe des Vaters, seine Kinder nach idealischen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu bilden, problematische Ursachen haben. Sie resultieren nämlich aus einer tiefen melancholischen und misanthropischen Haltung des vom Leben und insbesondere von seiner Ehe enttäuschten Vaters. Im weiteren Verlauf der im Roman geschilderten revolutionären Ereignisse erweisen sich diese Rollenzuweisungen als für beide Geschlechter dysfunktional und als Quelle politischen Fehlverhaltens bzw. persönlichen Unglücks.

Von Anfang werden daher diese Geschlechtsrollenzuweisungen daher nicht emphatisch, sondern – auch im Hinblick auf das männliche Geschlecht – resignativ formuliert: Seldorf spricht davon, dass es »selten [...] in der Macht des guten Mannes stände, den Leiden seiner Mitgeschöpfe abzuhelfen« (I, 6), und er selbst entwickelt seine Vorstellungen von idealer Männlichkeit und Weiblichkeit als Resultat privater und politischer Enttäuschungen. Seldorf ist nämlich von seiner

25 Vgl. Gerhard Sauder: Empfindsamkeit. Bd. 1. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, S. 58–64, 211–226.

26 Vgl. Anita Runge: Märtyrerinnen des Gefühls. Weibliche Empfindsamkeit, Anthropologie und Briefroman bei Sophie von La Roche und Johann Karl Wezel. In: Wolfgang Emmerich, Eva Kammler (Hrsg.): Literatur, Psychoanalyse, Gender. Festschrift für Helga Gallas, Bremen 2006, S. 29–48.

Copyrighted material

Frau, während er im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg kämpfte, betrogen worden. Die jüngste Tochter, bei deren Geburt die Mutter starb, ist Ergebnis dieses Ehebruchs. Seldorfs verbitterter, desillusionierter Sichtweise auf persönliche Beziehungen entspricht seine Perspektive auf die bürgerliche Gesellschaft insgesamt:

> Die bürgerliche Gesellschaft und ihre Verhältnisse waren ihm verhaßt, er dachte mit Schaudern daran, seine Kinder in diesem schaalen Chaos kaltherziger Leidenschaft und geistloser Vernunftanstrengung zurükzulassen; [...]. Die einzige Sicherheit, die er ihnen gegen alle Gefahren geben zu können glaubte, war der höchste Begriff von ihrer moralischen Bestimmung [...]. (I, 28)

Der »höchste Begriff von ihrer moralischen Bestimmung« ist nun für Seldorf die Orientierung an einer als ›natürlich‹ definierten Idealvorstellung komplementärer Weiblichkeit und Männlichkeit:

> Die Natur sezte die Vollkommenheit beider Geschlechter in der größten gegenseitigen Abhängigkeit, indem sie ihr die größte Verschiedenheit gab. Der feste, treue, eiserne Mann kann nur der sanftesten Weiblichkeit huldigen; Schwächlinge lieben Amazonen. Damit aber das Weib diesen Zauber ihres Geschlechtes besize, muß ihr Herz kindlich bleiben, wie gebildet auch ihr Verstand sey; und unsre Achtung allein kann das Zutrauen hervorbringen, welches diese Kindlichkeit hält. Fühlt das Weib nicht diesen Lohn seiner Liebenswürdigkeit, so sucht es sich von uns unabhängig zu machen, und dann wird es verächtlich. Die Natur, die uns stärker machte als sie, verträgt diese Unabhängigkeit nicht; alsdann erniedrigen wir sie dafür, gewaltsam oder listig, zu unsern Sklavinnen, und pflanzen auch alle Laster des Sklavensinnes in ihre entartete Brust. Aus Händen, die wir nicht achten, können wir den Lohn nicht mehr empfangen, der nächst unserm Selbstgefühl der reinste Antrieb zur Tugend ist, und alle einfachen Bande des geselligen Lebens lösen sich auf. (I, 26f.)

Die in diesen Erziehungszielen formulierte Geschlechterdifferenz entspricht den vorherrschenden Auffassungen am Ende des 18. Jahrhunderts. In Therese Hubers Roman zeigt sich aber, dass diese polarisierenden Geschlechtsrollenzuschreibungen bereits zu dieser Zeit als Ergebnis einer Krise des Geschlechterverhältnisses wahrgenommen wurden: Für das Scheitern der Ehe zwischen Seldorf und seiner Frau

Copyrighted material

sind politische Umstände (die Abwesenheit Seldorfs als Seeoffizier im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg) und persönliches Versagen verantwortlich, nämlich Seldorfs »Eigennuz und Herrschsucht« (I, 256), die seine Frau als Form der Sklaverei bezeichnet.

Nicht nur von ihrer Genese, sondern auch in ihren Auswirkungen zeigt sich die Problematik dieser Idealvorstellungen, die bei Seldorfs Kindern zu unrealistischen Erwartungen an sich selbst und an das andere Geschlecht führen: Seldorf »bedachte nicht, wie viel bittere Erfahrungen er einst in der würklichen Welt zwei einsamen, liebevollen Geschöpfen zubereitete, die er mit abgezognen Begriffen über Wesen ausrüstete, welche alle in tausend und aber tausend Abänderungen irgend einen Zug dieses Bildes darstellen, aber demselben nie gleichen würden.« (I, 27)

Es ist wiederum eine Mitleidssituation, in der die Grenzen einer an übersteigerten Idealen orientierten Mädchen- und Jungenerziehung deutlich werden: Sara und Theodor sind sich aufgrund der Erziehung ihres Vaters und ihrer einsamen Lebensweise wechselseitig zum Idealbild des anderen Geschlechts geworden. Außer Theodor kennt Sara nur einen anderen gleichaltrigen jungen Mann, nämlich Roger, den Enkel des Nachbarn Berthier, eines den Freiheitsidealen der Revolution zugetanen, gerechtigkeitsliebenden alten Anwalts. Roger wird im Kontrast zu den Seldorf-Geschwistern im Sinne praktischen, lebenstüchtigen Handelns erzogen und verkörpert eine auf Einfachheit und Tätigkeit ausgerichtete bürgerliche Lebenshaltung.

Sara, Theodor und Roger werden nun bei einem Spaziergang eines Tages Zeugen bäuerlichen Elends: In einer ärmlichen Hütte liegt eine todkranke Frau, die ihr Neugeborenes nicht ernähren kann, der Vater des Kindes beklagt, dass ihm wegen »des rükständigen Zehnten« (I, 64) die letzte Kuh gepfändet worden sei. Weil ihm das Zugtier und der Pflug schon früher genommen worden seien, könne er auch seine Felder nicht mehr bestellen, seine Frau sei so krank, dass sie in ihrer Verzweiflung beinahe ihr Kind umgebracht habe, und er wünschte, es sei ihr gelungen, dann müsse er nicht länger mit ansehen, wie es verhungert. In dieser Situation, die die Unterdrückung und Ausbeutung der armen Bevölkerung im vorrevolutionären Frankreich spiegelt, reagieren nun Theodor und Roger ganz unterschiedlich, während Sara, um ihr den schrecklichen Anblick zu ersparen, zunächst von der Szene ferngehalten wird.

Theodors Verhalten wird als die eines Schwärmers und Enthusiasten beschrieben, bei dem das fremde Elend eine heftige affektive, sich

Copyrighted material

durch körperliches Zittern äußernde Reaktion auslöst.[27] Er handelt impulsiv, unüberlegt, wie ein Tugendritter in einer Romansituation; die Erzählstimme vermerkt lapidar: seine »Einbildungskraft [stand] mit jedem Augenblik lichter in Flammen« (I, 66). Sara dagegen – die aufgrund ihrer weiblichen ›Natur‹ eigentlich zum Mitleid prädestinierte Figur – erträgt den Anblick des Elends nicht und droht ohnmächtig zu werden. »Halten Sie Sara für zu empfindsam, um menschlich zu seyn?« fragt Theodor Roger, bevor er seine Schwester zwingt, in die Hütte zu treten. Er bringt damit das Dilemma des weiblichen Tugendideals auf den Punkt: Sittsamkeit erfordert den Rückzug ins Private, dies wiederum verhindert nicht nur die Erfahrung außerhäuslichen Elends, sondern auch öffentliches karitatives Handeln, das wie in dieser Szene womöglich die Auseinandersetzung mit Obrigkeiten notwendig macht. Sophie von La Roche löst dieses Problem, indem sie ihre Heldin in den Frauen vorbehaltenen privaten Räumen tätig werden lässt – bevorzugt als Erzieherin von Mädchen aus unteren Schichten, die sie zu sich holt.

In der von Therese Huber geschilderten Situation reagiert als einziger Roger besonnen und pragmatisch: Er verhindert zunächst Saras Ohnmacht, die niemandem geholfen hätte, und muss sich dafür von Theodor »Unempfindlichkeit und Läßigkeit im Helfen« (I, 68) vorwerfen lassen. Er ist es dann allerdings, der am nächsten Tag dem Bauern wirklich hilft: durch tätige Unterstützung auf dem Feld und die Organisation von Krankenpflege, Wäsche- und Nahrungsbeschaffung.

Bemerkenswerterweise ist es nun gerade dieses Verhalten, das Roger für Sara als Liebespartner inakzeptabel macht. Sie ist zwar beeindruckt von seiner Initiative, fühlt sich aber aufgrund ihrer idealischen Vorstellungen von Männlichkeit, die ihr Bruder für sie repräsentiert, von Rogers bodenständigem Verhalten abgestoßen. Er ist für ihren verfeinerten Geschmack zu ›natürlich‹. Während ihr Bruder »mit zauberischem Lichte umgossen« (I, 79) in der Abendsonne ein hinreißendes Bild abgibt, trinkt Roger nach seiner Arbeit auf dem Felde unbefangen aus einem Milchtopf, beleidigt damit Saras ästhetisches Empfinden und zerstört jede Chance, von ihr als Liebespartner akzeptiert zu werden.

Angesichts der bäuerlichen Elendssituation versagen also Verhaltens- und Geschlechtsrollenmodelle, die sich als Präsentationsformen des Männlichen und Weiblichen in der zeitgenössischen deutschen

27 Zum Mitleid als Resonanzphänomen vgl. Landweer (wie Anm. 22).

Copyrighted material

Literatur häufig finden lassen. Es ist neben der Empfindsamen der in Theodor verkörperte Typus des Schwärmers, dessen heftige Gefühle, überhitzte Fantasien und übersteigerte Reaktionsweisen in einen ursächlichen Zusammenhang mit der polarisierenden Jungen- und Mädchenerziehung gebracht werden.

Zugleich mit den Verhaltensmodellen der Empfindsamen und des Enthusiasten wird auch ein Mitleidsmodell diskreditiert, das affekttheoretisch auf dem ausschließlichen Vertrauen in die nicht-rationalen Fähigkeiten des Menschen beruht. Es ist Rousseau, der Mitleid auf die moralische Überlegenheit der Emotionen über die durch den Prozess der Zivilisation depravierte Vernunft gründet. Dadurch hat er – in der Perspektive seiner spätaufklärerischen Kritiker – zu verantworten, dass affektive Reaktionen befürwortet werden, die für die Leidenden wie für die Mitleidenden schädlich werden können.[28] Rousseau steht auch für ein Geschlechterrollenmodell, in dem ergänzungstheoretisch die Bereiche und Fähigkeiten von Männern und Frauen als ›von Natur aus‹ strikt getrennt definiert und der Frau der Bereich des Privaten und Häuslichen sowie die Verpflichtung zur Unterordnung zugewiesen werden.

Mit der Figur des adligen Verführers L*** brechen die politischen Veränderungen des Revolutionsgeschehens in die ländliche Abgeschiedenheit der Familie Seldorf ein, und in sich immer weiter zuspitzender Dramatik erweist sich die Brüchigkeit und Dysfunktionalität idealischer Erziehungsziele und empfindsam-schwärmerischer Dispositionen in einer Welt des Umbruchs. Die Verknüpfung von privaten Begebenheiten und politischen Ebenen, die, wie Helmut Peitsch[29] gezeigt hat, von Anfang an die ›Familiengeschichte‹ bestimmt, wird jetzt zum zentralen Motor der Handlung. Gleichzeitig rückt Sara als weibliche Protagonistin immer mehr in den Vordergrund; an ihrem Lebensschicksal erweisen sich Privates und Politisches als untrennbar verbunden.

Sara verliebt sich in den Adligen L***, weil er ihrer Idealvorstellung von Männlichkeit entspricht. Über seine politische Überzeugung und seine einflussreiche Position im Lager der Royalisten, sogar über seine Beteiligung an Übergriffen, die zum Niederbrennen des Seldorf'schen Hauses führen, kann L*** die Familie lange täuschen. Dunkle Hin-

28 Vgl. Wolfgang Doktor: Kritik der Empfindsamkeit, Bern, Frankfurt/M. 1975.

29 Vgl. Peitsch (wie Anm. 13).

Copyrighted material

weise auf seine politisch brisante Situation ermöglichen es ihm allerdings, Sara zu einer nicht legalisierten Liebesbeziehung zu veranlassen. Selbst in der Verführungsszene werden politische Aspekte wirksam: Sara hat von ihrem Vater die Geschichte des Ehebruchs ihrer Mutter mit einem Adligen erfahren und sieht sich mit dem Verbot des Vaters, jemals einen Adligen zu heiraten, konfrontiert. Als L*** auf ihre daraus entstehenden Konflikte und Ängste mit Vorwürfen und politisch begründetem Misstrauen reagiert, fühlt sie sich gezwungen, ihn durch vollkommene Hingabe, durch »das kostbarste Pfand ihrer Reue« (I, 264), zu versöhnen.

Mit der Politisierung des Topos der ›verführten Unschuld‹ führt Therese Huber zentrale Aspekte des zeitgenössischen Ideals empfindsam-tugendhafter Weiblichkeit an ihre Grenzen: In der Revolutionssituation sind diese Vorstellungen nicht mehr adäquat und reichen zur moralischen Beurteilung sowohl von Männern als auch von Frauen nicht mehr aus. Anders als für die empfindsame Heldin La Roches sind Saras Kindlichkeit und Naivität gerade nicht die Garanten ihrer Tugend, sondern Ursachen für deren Gefährdung.

> Sie war blos Mädchen, blos fühlendes Geschöpf, und die Zeiten hatten damals ihre schrekliche Reife noch nicht erlangt, da es bei weitem noch nicht hinreichen sollte, ein menschlicher wohlmeinender Mann zu seyn, um kein Verräther zu scheinen. (I, 179)

In Saras weiterem Lebensweg werden Revolutionsereignisse in immer größerem Maße schicksalsbestimmend. Die Stationen zeigen sie nacheinander als verführte Unschuld, ledige, betrogene Mutter, als rächende Wahnsinnige, als Mann verkleidet aufseiten der Revolution kämpfenden Soldaten und zum Schluss als Pflegemutter des verwaisten Sohnes ihres Verführers. Dabei wird deutlich, dass Sara aufgrund ihrer Erziehung zunächst nicht nur unfähig ist, sich in diesen Ereignissen als tugendhaft-empfindsame Frau zu bewähren, sondern dass sich unter dem Druck der revolutionären Umbruchsituation das vermeintlich ›natürliche‹ Ideal sanfter Weiblichkeit geradezu in sein Gegenteil verkehrt. Erst im Durchgang durch diese Phase findet Sara zu einer neuen Identität, die von Desillusionierung und der Verabschiedung jeder emphatischen Bestimmung empfindsam-mitleidiger Weiblichkeit gekennzeichnet ist.

Der von L*** allein gelassenen, schwangeren Sara bietet Roger die Ehe an. Saras Vater, dem diese Verbindung ein dringendes An-

Copyrighted material

liegen ist, versucht auf dem Totenbett, Sara zu diesem Schritt zu drängen und stirbt in dem Moment, als Sara vehement ablehnt und ihm ihre Schwangerschaft offenbart. Sara wird bei Rogers Großvater Berthier aufgenommen, der ebenfalls die Verbindung seines Enkels mit Sara wünscht. Nach der Geburt ihrer unehelichen Tochter begibt sich Sara jedoch auf L***s Veranlassung nach Paris, wo sie in einer von ihm angemieteten Wohnung täglich von ihm besucht wird. L*** hält vor Sara sowohl seine Aktivitäten in der royalistischen Partei geheim als auch die Tatsache, dass er bereits verheiratet ist und seine Frau ein Kind erwartet. Als sich im Verlauf der Revolution unmittelbar in ihrer Umgebung und Wohnung Gräueltaten ereignen, verlässt Sara – gegen L***s Anweisung – ihr Haus und gerät in Sorge um den Geliebten in die Kampfhandlungen während des Sturms auf die Tuilerien am 10. August 1792. Als Sara auf ihn zuläuft, schießt L*** auf das anstürmende Volk und trifft, ohne es zu wissen, sein eigenes Kind. Am Krankenbett des Kindes erfährt Sara, dass L*** verheiratet ist. Sie verbringt vierzehn Tage in Krankheit und Bewusstlosigkeit und muss danach den Tod ihrer Tochter verkraften. Sara sucht L***s schwangere Gemahlin auf, bei deren Anblick sie »eine plözliche Umschaffung ihres moralischen Wesens« (II, 143) erfährt: Saras Seele, in der bisher »nur sanfte und wohlwollende Gefühle gewohnt hatten« (II, 144), wird nun vollständig von dem Bedürfnis nach Rache beherrscht. Saras einziger Wunsch ist es, L*** zu töten.

Todd Kontje hat zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass in dieser Wandlung das empfindsame Ideal nicht außer Kraft gesetzt, sondern lediglich ein Weiblichkeitsstereotyp durch ein anderes ersetzt wird[30]: Madonna und Amazone, Kindfrau und Furie sind die »Präsentationsformen des Weiblichen«[31], die diesen polaren Stereotypisierungen entsprechen.

Saras Handeln wird in dieser Phase als unpolitisch und ausschließlich von Rachebedürfnissen angetrieben gekennzeichnet. Wenn sie sich auf die Seite der Revolution schlägt – ganz im Gegensatz zu ihrem Bruder Theodor, der aus einem schwärmerischen Impuls heraus gegen

30 Vgl. Todd Kontje: Under the Fathers's Spell: Patriarchy versus Patriotism in Therese Huber's *Die Familie Seldorf*. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies 28 (1992), Heft 1, S. 17–32, hier S. 28.

31 Vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979.

Copyrighted material

den Willen des Vaters nach Paris gegangen war, um sich den Royalisten anzuschließen –, so nur, um auf L*** zu treffen und ihn umbringen zu können. Affekte steuern ihr Handeln, und sie schwankt zwischen zwei Rollen, der der Empfindsamen und der der Rachegöttin, wie in einem Vexierbild hin und her: Nachdem sie bei der Hinrichtung des Königs ihr Taschentuch in sein Blut getaucht und seinen Tod bejubelt hat, wird sie in der Konfrontation mit einer sentimentalen Familiensituation zeitweise wieder ganz zur empfindsamen Frau. Der Schock, als ihr diese Rolle aufgrund ihrer Beteiligung an revolutionären Gewalttaten nicht mehr abgenommen wird, stürzt sie in einen wahnsinnsartigen Zustand und eine länger andauernde Krankheit.

Anders als für die Figur der wahnsinnigen Kindermörderin Nanni, die als ebenfalls verführte Unschuld kontrastiv zu Sara konzipiert ist, stellen Krankheit und Wahnsinn für Sara ein Durchgangsstadium dar, durch das sie zu einer neuen Identität findet. Sara stirbt nicht wie Nanni als physische Person, es stirbt ihr ausgeprägtes empfindsames Vollkommenheitsideal – und damit gerade das, was La Roches Protagonistin Sophie Sternheim und viele kranke und wahnsinnige Heldinnen in der zeitgenössischen Literatur von Frauen durch Krankheit und Wahnsinn gerade aufrecht erhalten wollen.[32]

Das Resultat von Saras Krankheit ist nämlich eine zunehmende Emotionslosigkeit, die durch weitere Verlusterfahrungen noch gesteigert wird:

> Sara war auf den Punkt gekommen, wo bei Neulingen im Unglük tobende Verzweiflung anfängt, das von den Schlägen des Schiksals gestählte Haupt hingegen, mit kalter Geringschäzung der Gefahr, jedem Winke des Zufalls folgt. (II, 246)

Erst in diesem Zustand, nachdem ihr durch die Brutalität der Schicksalsschläge jede weiblich-empfindsame Reaktion unmöglich gemacht wurde, gewinnt Sara eine neue Haltung zu ihrem Schicksal und zu den Gefahren der Revolution: Gleichgültig gegen sich selbst tritt sie als Mann verkleidet in die republikanische Armee ein und kämpft im Vendeé-Krieg gegen die aufständischen Royalisten. Damit lässt sie sowohl das empfindsame Weiblichkeitsideal als auch dessen Gegenmodell, die blindwütige Rächerin, hinter sich.

Zu Recht hat Magdalene Heuser in ihrem Nachwort zum Reprint

32 Vgl. Helga Meise: Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert, Berlin, Marburg 1983, S. 106–138.

Copyrighted material

des Romans darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der *Familie Seldorf* nicht um einen »Erziehungs-, sondern einen Entwicklungsroman«[33] handele – ein Genre also, das im zeitgenössischen literarischen Kontext der Darstellung männlicher Individualität (klassisch vorgebildet in Goethes *Wilhelm Meister*) vorbehalten war. An Saras Schicksal wird deutlich gemacht, dass auch Frauen sich unter bestimmten historischen Umständen nicht gleich bleiben, dass sich weibliche Tugend in diesen Prüfungssituationen nicht bewähren kann und dass die Verteufelung der gegen dieses Tugendideal verstoßenden Frau die Zwänge verkennt, unter denen Frauen ›unmoralisch‹ handeln müssen.

Worin liegt nun die Entwicklung Saras, bei der sie sich zunächst in einen Mann ›verwandelt‹, um dadurch außerhalb der polarisierten Weiblichkeitsvorstellungen ihrer Zeit agieren und eine innerhalb dieser Vorstellungen nicht realisierbare Verbindung politischer und moralischer Ziele erreichen zu können? Gertrud Lehnert hat darauf hingewiesen, dass der Geschlechtertausch am Ende des 18. Jahrhunderts seine komödiantischen Aspekte weitgehend eingebüßt und tragische Funktionen übernommen hat.[34] Saras Maskerade, in der sie die ihr anerzogene weibliche Empfindsamkeit überwinden kann, unterscheidet sich grundlegend von den heroischen Soldatinnen in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sara verspürt keine innere Berufung zur Soldatin. Wie die Erzählstimme nahelegt, ist sie bei diesem Entschluss in einer Art Seelenlähmung und hätte sich auch gleich selbst umbringen können (vgl. II, 246). Die Bereitschaft, sich wie ihre Pflegerin Babet als Soldat verkleidet der revolutionären Armee anzuschließen, ergibt sich als Konsequenz umfassender Heimatlosigkeit durch die im Zuge der Revolution verursachten Zerstörungen, für die beide Seiten verantwortlich gemacht werden: Sara hat nicht nur alle Familienmitglieder und Bezugspersonen verloren, sondern auch den heimatlichen Raum, der als Schauplatz des Vendeé-Krieges vollkommen verwüstet ist. In der Entscheidung für den Kampf aufseiten der Revolution verbinden sich wieder politische und private Motive: Sara erinnert sich an die Worte des alten Berthiers, der L*** einen politischen *und* moralischen Betrüger genannt und sie damit sowohl zur Tugendhaftigkeit als auch zur politischen Gegnerschaft gegenüber

33 Vgl. Heuser (wie Anm. 11, Nachwort), S. 378*.

34 Vgl. Gertrud Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur, Würzburg 1994, S. 350; zur Figur der Soldatin vgl. S. 101–136.

Copyrighted material

L*** verpflichtet. Als Sara nun erfährt, dass die aufständischen Royalisten – von katholischen Priestern durch Aufbringen von Heiligenlegenden unterstützt – von L*** gewissermaßen »wie von einem Halbgott sprachen, der zum Erlöser der unterdrükten Gläubigen gesandt wäre« (II, 234), sieht sie es als persönliche und politische Aufgabe, ihn zu töten. Zugleich hofft sie, dadurch ihre seelische Lähmung aufheben zu können.

Sara kann zwar L*** nicht töten, erreicht aber ihr politisches Ziel: Im Kampf erobert sie den Sarg L***s, sie kann ihn verbrennen, damit der Heiligenverehrung ein Ende bereiten und den Royalisten einen entscheidenden Schlag versetzen. Über ihren seelischen Zustand nach dieser Tat resümiert die Erzählstimme:

> Nun lernte sie sich nach und nach wie einen abgeschiednen Geist betrachten, den ein wunderbarer Götterspruch verurtheilte, auf dieser Erde die Schuld seiner Menschheit zu büßen. Hätte sie noch ein Glük zu verlieren gehabt, so würde sie es lächelnd hingegeben haben; denn sie fand den Schmerz ihres Herzens nun so kindisch! Es war ja zum Schmerz geschaffen! – Diesen Ideengang hätte sie schwerlich ohne einen Rükfall in ihren Wahnsinn ertragen, wenn nicht alle Umstände, die sie umgaben, sie so völlig aus ihrer ursprünglichen Bestimmung gerissen hätten. (II, 264)

Saras Entwicklung wird also als umfassende Desillusionierung ihrer idealischen Vorstellungen und als den politischen Zuständen geschuldete Entfernung von ihrer »ursprünglichen Bestimmung« als Frau geschildert. Erst dadurch aber kann sie aus ihrer Opferrolle heraustreten. In der Rolle als Soldat hat Sara erstmals die Möglichkeit, handelnd private und politische Zielsetzungen miteinander zu verbinden. Bemerkenswerterweise ist sie dabei erstmals auch zu echten Mitleidsakten fähig: Zusammen mit ihren Kameraden, die ebenfalls »zu menschlich fühlten, um unbarmherzigen Feindeshaß mit Tapferkeit zu verwechseln« (II, 266), hilft sie – die militärischen Zwänge teilweise umgehend – der notleidenden Bevölkerung. Als Soldat Verrier weit entfernt vom hilflosen empfindsamen Mitleid, das mit Ohnmacht auf den Anblick von Elend reagiert, kann Sara notleidende Menschen wirklich retten. Sara erkennt, dass erst ihr persönliches Elend sie zu diesen Handlungen fähig gemacht hat. Sie sieht in der Möglichkeit, in dieser Form der Hilfe Befriedigung zu finden, den »wunderbaren und hohen Sinn« (II, 267) ihres eigenen unglücklichen Lebensweges.

Copyrighted material

Dass sie nur als Mann verkleidet neue Erkenntnis- und Handlungsmöglichkeiten gewinnen kann, verweist auf die begrenzten gesellschaftlichen Spielräume für Frauen, die auch, wie der Roman historisch korrekt aufzeigt, durch die Revolution allenfalls zeitweise vergrößert wurden. Saras Verkleidung als Soldat im Vendée-Krieg verstößt bereits gegen das Dekret der Bergpartei vom April 1793, die im Zusammenhang mit ihrem blutigen Vorgehen gegen die revolutionären Ansprüche von Frauen (wie Olympe de Gouges) Frauen vom Kriegsdienst ausschloss und ihnen das Tragen von Hosen verbot.[35]

Saras Maskerade wird jedoch keineswegs als emanzipatorischer Akt gefeiert und der Roman endet gewissermaßen mit der Wiedergewinnung von ›Weiblichkeit‹ und Saras Rückzug ins Private. Sara trifft in den Kampfhandlungen auf ihren Bruder Theodor und erleidet einen Schwächeanfall, der ihr Geschlecht offenbart. Aufgrund ihrer soldatischen Verdienste wird sie ehrenvoll verabschiedet. Bevor Theodor als Royalist von ihren Gefährten hingerichtet wird, wird Sara von ihm über das Schicksal der todgeweihten Gräfin L*** und ihres Sohnes Hippolyt informiert. Sara beschließt, sich des Kindes ihres Verführers anzunehmen und es im Geiste des politischen Ideals der Freiheit zu erziehen. Als Wohnort wählt sie eine verfallene Hütte auf dem Gelände des L***'schen Schlosses, wo sie der durch den Krieg schwer versehrte Roger einige Zeit später findet. Seine erneuerte Werbung um ihre Hand lehnt sie schaudernd ab.

In der Kontrastierung von Saras seelischer Realität mit Rogers naiver Vorstellung, er habe dieselbe Sara vor sich wie vor der Revolution, zeigt sich, wie sehr sich Sara durch die Ereignisse verändert und von jeder tugendhaften Selbstgewissheit entfernt hat. Das wird nicht zuletzt auch in der Modifizierung ihrer Mitleidsreaktionen deutlich: Die Stimme des Pflegesohns Hippolyt ruft eine ›gemischte Empfindung‹ in ihr hervor, darin verbindet sich jedoch nicht wie bei Sophie Sternheim die angenehme Selbstwahrnehmung der Empfindungsfähigkeit mit der unangenehmen Wahrnehmung des Leidens anderer. Der Ruf des Kindes weckt Saras Todessehnsucht einerseits und »knüpft sie« andererseits »an das Leben durch alle Bandes des Mitleids und der Großmuth« (II, 320) gegenüber dem Waisenkind, das es im Geiste der Freiheit zu erziehen gilt.

Mit dieser Entsentimentalisierung und Politisierung des Mitleids

35 Vgl. Michaela Krug: Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800, Würzburg 2004, S. 266.

Copyrighted material

ist ein Entwurf weiblicher Subjektivität verbunden, der die Idee einer sich durch alle Anfechtungen hindurch gleich bleibenden, quasi unveränderlichen weiblichen ›Natur‹ negiert und das Denken, Empfinden und Handeln von Frauen an geschichtliche und soziale Zusammenhänge bindet. Therese Huber nimmt damit für ihre Romanheldin in Anspruch, was für die Darstellung männlicher Individualität im zeitgenössischen Roman grundlegend und romantheoretisch bereits durch Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) formuliert ist: Sie zeigt kausalpsychologisch den Zusammenhang von ›innerer‹ und ›äußerer‹ Geschichte und die Entwicklung eines Charakters aus seinen Lebensverhältnissen. Der Roman markiert damit in beispielhafter Weise, wie Helga Meise überzeugend gezeigt hat, den Übergang von »einem Diskurs über das Weibliche zu einer literarischen Erprobung weiblicher Möglichkeiten, den Übergang von einer moralischen Verbesserung der Frauen durch Literatur und Lektüre zur Darstellung eines poetischen Subjekts Frau.«[36]

Zu dieser poetischen Subjektivität gehört ihre konsequente Individualisierung. Entsprechend wird Saras Charakter in Kontrast zu anderen Frauen mit ähnlichem Schicksal entwickelt und ausdifferenziert. Dies hat allerdings auch die unangenehme Folge, dass die Besonderheit Saras teilweise durch Typisierung anderer Frauenfiguren herausgearbeitet wird, u. a. der negativ geschilderten revolutionären Frauen sowohl des unteren als auch des bürgerlichen Standes, der Kindsmörderin oder der adligen Kindfrau. Angesichts der Ausnahmeposition Saras scheint es jedoch problematisch, wie Inge Stephan anzunehmen, dass Saras Geschichte die generelle Opferrolle von Frauen in revolutionären Gewaltzusammenhängen veranschauliche.[37] Noch weniger scheint mir Barbara Becker-Cantarinos Behauptung zuzutreffen, Therese Huber greife mit diesem Roman das Patriarchat in all seinen, auch in seinen revolutionären Formen an.[38] Umgekehrt steht

36 Helga Meise: Politisierung der Weiblichkeit oder Revolution des Frauenromans? Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution. In: Inge Stephan, Sigrid Weigel: Die *Marseillaise der Weiber*. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption, Hamburg 1989, S. 55–73, hier S. 63.

37 Vgl. Inge Stephan: Revolution und Konterrevolution. Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf* (1795/96). In: Harro Zimmermann (Hrsg.): Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit, Heidelberg 1990, S. 171–194.

38 Vgl. Barbara Becker-Cantarino: Poetische Freiheit, Revolution und Patriarchat. Über Therese Hubers Roman *Die Familie Seldorf*. In: Helga Brandes

Copyrighted material

Sara Seldorf aber auch nicht generell für neue Handlungs- und Empfindungsmöglichkeiten von Frauen, wie u. a. Magdalene Heuser in ihrem Nachwort zur Neuausgabe des Romans andeutet.[39] In *Die Familie Seldorf* wird politische Geschichte in der individuellen Geschichte einer Frau gespiegelt. Zugleich wird gezeigt, wie beschränkt aufgrund der zeittypischen Mädchenerziehung und des faktischen Ausschlusses von Frauen aus dem öffentlichen politischen Leben Saras Möglichkeiten sind, als Frau in diese Geschichte einzugreifen.

Trotz ihrer immer wieder aufscheinenden Sympathien für die politischen Ziele der Revolution lässt Therese Huber ihre Heldin den historischen Verlauf der Ereignisse als brutale und zerstörerische Katastrophe erleben, der ein historischer Sinn nicht abzugewinnen ist. Das Modell, das ihrer Darstellung der Französischen Revolution zugrunde liegt, ist weit entfernt von geschichtsphilosophischen Hoffnungen und von grundlegender Skepsis gegenüber der Erkennbarkeit und Beeinflussbarkeit von Geschichte gekennzeichnet. Darin ist es mit dem Umgang mit Historie vergleichbar, der die Geschichtsromane der Zeitgenossin Benedikte Naubert prägt. Gegen die Idee der *einen* Geschichte und den mit ihr verbundenen Fortschrittsglauben wird in Nauberts und Hubers Romanen ein Licht auf das geworfen, was in den großen Geschichtsentwürfen ausgeblendet wird: Zum einen, dass es Stimmen gibt, die im historischen Überblick zu Unrecht überhört und aus dem kollektiven Gedächtnis ausgeschlossen werden: Vor allem die der Frauen, der Außenseiter und der unteren Klassen, und zum anderen, dass der Blick auf Geschichte unter bestimmten Voraussetzungen, etwa denen des Krieges und der Unterdrückung, Zweifel an ihrem Telos nähren müssen. Benedikte Naubert findet für diesen Blick auf Geschichte ein beeindruckendes Bild. In den ersten Sätzen der *Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn* vergleicht sie die Betrachtung der Geschichte des Dreißigjährigen Krieges mit der eines stürmischen Meeres, das es unmöglich macht, einen nicht gleich wieder von den Wellen verschlungenen Fixpunkt zu finden.[40] Ähnlich nimmt Sara Seldorf die Gewalt und Zerstörung im revolutionären

(Hrsg.): »Der Menschheit Hälfte blieb noch ohne Recht«. Frauen und die Französische Revolution, Wiesbaden 1991, S. 64–73.

39 Vgl. Heuser (wie Anm. 33).

40 Vgl. Benedikte Naubert: Geschichte der Gräfin Thekla von Thurn oder Scenen aus dem dreyssigjährigen Kriege, Leipzig 1788, S. 9. Zu Benedikte Naubert als Verfasserin historischer Romane vgl. Anita Runge: Konstruktio-

Copyrighted material

Bürgerkrieg – nicht die Revolution selbst – als nicht fassbare schicksalhafte Ereignisse wahr.[41]

Die Forschung hat inzwischen anerkannt, dass Benedikte Naubert und auch Therese Huber mit ihren »Zweischichten-Romanen«[42], in denen ›große Geschichte‹ mit der fiktiven Geschichte häufig weiblicher Figuren verbunden wird, neue Formen des historischen Erzählens entwickelt haben.[43] So bescheinigt Dirk Göttsche der *Familie Seldorf* als Zeitroman aufgrund der »Komplexität der perspektivischen Epochendarstellung«[44] eine Ausnahmestellung unter den Familienromanen des ausgehenden 18. Jahrhunderts und eine Vorläuferfunktion für die historischen Romane Walter Scotts, für die auch Benedikte Naubert nachweislich von großer Bedeutung war.[45]

Im Gegensatz zu Nauberts Frauenfiguren, die häufig aus Geschichte für ihr persönliches Leben lernen und ein bescheidenes Glück finden, steht Sara Seldorf allerdings am Ende des Romans als desillusionierte, gebrochene Frau da, die sich selbst fremd ist. Saras Gefühlswelt korrespondiert mit der sie umgebenden Ruinenlandschaft[46], in der nach Beendigung des Bürgerkriegs allenfalls ansatzweise eine Erholung der

nen von Geschichte und Geschlecht im Geschichtsroman deutschsprachiger Autorinnen um 1800. Das Beispiel Benedikte Naubert (1756–1819). In: Das achtzehnte Jahrhundert 29 (2005), S. 222–240.

41 1812 Jahre versucht Caroline de la Motte Fouqué in ihrem Roman *Magie der Natur*, der Französischen Revolution in konservativer Perspektive einen historischen Sinn abzugewinnen. Vgl. Helmut Peitsch: Caroline de la Motte Fouqués Magie der Natur. Eine Revolutionsgeschichte. In: Marianne Henn, Irmela von der Lühe, Anita Runge (Hrsg.): Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktionen von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert, Göttingen 2005, S. 265–285.

42 Diese Formel prägt Kurt Schreinert: Benedikte Naubert. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des historischen Romans in Deutschland, Berlin 1941 [Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969].

43 Zu Naubert vgl. Johannes Süßmann: Geschichtsschreibung oder Roman? Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780–1824), Stuttgart 2000, S. 152–156.

44 Dirk Göttsche: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert, München 2001, S. 239.

45 Vgl. Frauke Reitemeier: Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer, Paderborn u. a. 2001.

46 Vgl. Krug (wie Anm. 35), S. 276f.

Copyrighted material

Natur und ein Rückweg zur Normalität erkennbar werden. Saras Befindlichkeit ist geprägt von der Verzweiflung über den Tod fast aller ihr nahestehenden Menschen, eigener Todessehnsucht und dem Bemühen, innerhalb der Trümmer des Hauses ihres früheren Geliebten und der Trümmer ihres eigenen Lebens zu überleben. Sara ist sich bewusst, dass ihre Entwicklung nicht rückgängig gemacht werden kann. Eine bürgerliche Ehe und die Rückkehr zur scheinbaren Geborgenheit ihres Heimatortes, die Roger ihr anbietet, sind ihr nicht möglich. Es ist nicht das Fortwirken alter idealischer Liebesvorstellungen, das Sara daran hindert, Rogers Hand anzunehmen, sondern das Wissen, dass seine Vorstellungen von ihr nicht mit ihrer seelischen Realität übereinstimmen.

Mit dem Wissen um ihre unheilbar brüchige und zerrissene Identität verteidigt Sara gegen Roger auch das Recht, die Erziehung des Kindes ihres Verführers nicht als empfindsamen Mitleidsakt und als letztendlichen Beweis des Sieges ihrer weiblichen Tugend definieren zu müssen. Damit suspendiert sie endgültig die anthropologisch begründeten Vorstellungen ihres Vaters von einer ›natürlichen‹ weiblichen Moralität und Mitleidsfähigkeit. Am Ende des Romans wird die normative Vorstellung vom Funktionieren der Mitleidsreaktion im empfindenden (weiblichen) Subjekt durch die differenzierte Darstellung eines weiblichen Individuums ersetzt, das durch schmerzhafte Konfrontation mit geschichtlichen Ereignissen und durch eigenes Leiden zu einem entsentimentalisierten Umgang mit dem Leiden anderer fähig wird.

Für diese Form historisierenden Erzählens entwickelt Therese Huber in der Vorrede eine Romanpoetik am Leitfaden des Mitleids. In ihrer Argumentation bezieht sie sich auf die beiden traditionellen Anforderungen an den Roman, die die Zeitgenossen in Anlehnung an das Horaz'sche *prodesse* und *delectare* als Belehrungs- und Unterhaltungsfunktion definierten. Im ersten Teil der Vorrede nimmt Therese Huber ihren Roman gegen den vorweggenommenen Vorwurf in Schutz, aus der Schilderung von Unglück und den »Fehltritten, Verbrechen, unsinnigen Handlungen« (S. III) an sich moralischer Menschen könne keine sinnvolle Lehre gezogen werden. Huber entkräftet diesen Einwand, indem sie auf die Abhängigkeit von Glück bzw. Unglück, Moral bzw. Unmoral von den jeweiligen historischen Umständen hinweist. Es gehe ihr nicht um die Schilderung von Vorbildern, sondern darum, »Duldung und Mitleid gegen die Unglücklichen zu erweken, die bei dem edelsten Herzen durch den Drang der Umstände

Copyrighted material

zu unerhörten Thaten hingerissen werden.« (S. IVf.) Die Tränen des Mitleids sollen die Einsicht in die Historizität von Moral und Unmoral beglaubigen; die emotionale Bewegung soll die seelischen Fähigkeiten zur differenzierten Beurteilung menschlicher Verhaltensweisen schulen.

Die zweite antizipierte Kritik betrifft den mangelnden Unterhaltungswert des Romans. Therese Huber wendet diesen vorweggenommenen Vorwurf direkt gegen ihr Publikum: Angesichts von Unglück und Tod der durch Revolution und Bürgerkrieg in Frankreich betroffenen Menschen sei ein unterhaltsamer Roman zu diesem Thema nicht gerechtfertigt. Sie beschimpft ihre möglichen Kritiker als »Weichlinge« (S. V), die sich diesem fernen Elend nicht aussetzen müssen und wollen. Die Tränen des Mitleids erhalten hier eine kompensatorische Aufgabe angesichts der Unmöglichkeit, Leiden zu lindern:

> Fällt Euch diese Thräne zur Last, so ist Euer Herz auch für wahre Freude verschlossen, so lebt Ihr im beschränkten Kraise der Selbstsucht, und die sanfte Menschlichkeit, die sich über ihre Unfähigkeit zu helfen mit Mitleidsthränen tröstet, ist Euch ewig fremd.- - - (S. VI)[47]

In beiden Funktionen wird Mitleid zur einzig noch möglichen Reaktion auf die Unmöglichkeit von Glück, Moral und politischem Handeln in einer als schicksalhaft erfahrenen historischen Umbruchsituation. Durch diese resignative Einschränkung wird der Mitleidsaffekt gegenüber seinen emphatischen Befürwortern, aber auch gegenüber seinen Kritikern, die ihn mit Selbstliebe und Egoismus assoziieren, entlastet: Mitleid ist ein schwaches Gefühl: weder die Grundlage menschlicher Moral noch ein gefährlicher, Selbstzerstörung oder Fanatismus verursachender Affekt. Mitleid ist keine anthropologische Konstante, sondern in seinen Ausprägungen und Konsequenzen untrennbar mit den gesellschaftlichen Bedingungen, mit der spezifischen Situation des Individuums im geschichtlichen und sozialen Kontext verbunden – und nicht zuletzt auch davon abhängig, ob sich eine Frau oder ein Mann in dieser Situation befindet.

Von der Lessing'schen Vorstellung, durch dramatische Darstellung von Leiden die Mitleidsfähigkeit der Menschen generell und damit ihre moralischen Fähigkeiten zu schulen, ist die Rezeptionsvorgabe in der Huber'schen Vorrede weit entfernt. Die Poetik des Romans ist von

47 Vgl. Peitsch (wie Anm. 13), S. 254.

Copyrighted material

Skepsis gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten des Erzählens geprägt. Diese Skepsis betrifft insbesondere die soziale Funktion des als erwünschte Lektürereaktion bezeichneten Mitleids: Sie bleibt auf den privaten Raum beschränkt. Eine emanzipatorische Zielsetzung, etwa die Forderung nach politischen Handlungsmöglichkeiten für Frauen, ist in dieser Leseanweisung allenfalls indirekt enthalten – ebenso wenig wie auf der Handlungsebene des Romans direkt allgemeine politische Rechte für Frauen eingeklagt werden. Das mag symptomatisch dafür sein, wie skeptisch Therese Huber realistischerweise ihre Möglichkeiten als Schriftstellerin einschätzte, über ihr Schreiben eine öffentliche Wirkung zu erzielen. Als Beitrag zur Mitleidsdiskussion macht diese Skepsis jedoch hellsichtig auf ein Problem aufmerksam, das schon im 18. Jahrhundert diskutiert, in seiner Brisanz aber erst durch das massenhaft multimedial vermarktete weltweite Elend im ausgehenden 20. wirklich erkennbar wurde: Kann und sollte ich mit nicht selbst erlebtem Leiden anderer überhaupt Mitleid haben, und wie kann es mir – in Bildern, Texten oder Filmen – so nahegebracht werden, dass ich sinnvoll reagieren kann?

Copyrighted material

Copyrighted material

1790
1800
1810
1820

Monika Meier

Lucie Domeier geb. Esther Gad (1770 (?) – nach 1835)

Lucie Domeier / Esther Bernard geb. Gad gehört neben Therese Huber zu den ältesten Schriftstellerinnen, die in dieser Ringvorlesung vorgestellt werden. Sie wurde wahrscheinlich 1770 in einer wohlhabenden jüdischen Familie in Breslau geboren. Sie hat zwei Kinder, Jonas und Jeannette (Nettchen), aus der Ehe mit dem Kaufmann Samuel Bernard, die 1796 geschieden wird, sie lebt in Dresden und Berlin, konvertiert zum Protestantismus und zieht mit ihrem zweiten Ehemann Wilhelm Domeier, Mediziner in britischen Diensten und zeitweilig Leibarzt eines der englischen Prinzen, nach London. Anfang des 19. Jahrhunderts lebt sie mit ihrer neuen Familie für einige Zeit in Lissabon und auf Malta, später in Gosport, 1804 wird der Sohn Augustus Edward (August) geboren. Auch nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1815 bleibt Lucie Domeier in England. 1819 reist sie nach Paris, 1822 und 1825 nach Deutschland, im Alter erblindet sie und stirbt nach 1835 in oder bei London – eine Reihe biografischer ›Brüche und Umbrüche‹ in den für ganz Europa bewegten Jahrzehnten um 1800, zwischen Französischer Revolution, Napoleonischer Ära und Restaurationsphase, in Zeiten eines tief greifenden und vielschichtigen politisch-gesellschaftlichen und kulturellen Wandels.

Lucie Domeier geb. Esther Gad ist gebildet. Sie liest, diskutiert, schreibt und publiziert, und dies bereits in Breslau. Sie äußert sich zur Judenemanzipation und zur Frauenbildung, wird als »deutsche Wol[l]stonecraft« bezeichnet[1], veröffentlicht Streitschriften, Genrebilder, Gedichte, Erzählungen, Rezensionen, Reisebeschreibungen, auch auf

1 Vgl. Johann Gottlieb Schummel: *Bernard* (Esther), gebohrne *Gad*. In: Schummels Breslauer Almanach für den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, Tl. 1, Breslau 1801, S. 53–60, hier S. 54, danach in: Carl Wilhelm Otto August von Schindel: Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts, 3 Bde, Leipzig 1823–1825 [Reprint: Hildesheim, New York 1978], Bd. 1, S. 102–106 und Bd. 3, S. 74–75, hier Bd. 1, S. 104.

Copyrighted material

Englisch und übersetzt englische und französische Literatur ins Deutsche. Der wahrscheinlich nicht vollendete Roman *Die Geschwister* bleibt unpubliziert und ist, soweit bekannt, nicht überliefert. Neben den veröffentlichten Schriften Domeiers sind zahlreiche Briefe ihrer sich jeweils über mehrere Jahre bzw. Jahrzehnte erstreckenden Korrespondenz mit Jean Paul und Rahel Levin Varnhagen erhalten, letztere größtenteils unveröffentlicht. Darüber hinaus gibt es eine Reihe weiterer, meist ebenfalls ungedruckter Briefe, etwa an den Weimarer Zeitschriftenherausgeber Carl August Böttiger, an Friedrich Schiller[2] oder an den Hamburger Verleger August Campe und Lebenszeugnisse wie die Erinnerungen von Henriette Herz oder Mme de Genlis zu Esther Bernards Berliner Zeit (Ende 1798 – Frühjahr 1801).

Was für ein Bild können wir uns von diesem Schriftstellerinnen-Leben machen? Lässt sich der Eindruck innerer Brüche als eines Pendants zu den ›äußeren‹ der Biografie gewinnen? Welche Kontinuitäten lassen sich erkennen? Um diesen Fragen nachgehen zu können, werde ich im Folgenden auf einige Lebensphasen näher eingehen, einzelne Werke vorstellen und verschiedene Freundschaften, darunter die zu Jean Paul.

Raphael ben Gad (um 1745–1808), der Vater Esther Gads, hatte sich, aus Glogau kommend, als ›Fix-Entrist‹, d. h. gegen eine jährliche Abgabe, in Breslau niedergelassen, später wurde er ›Generalprivilegierter‹. Seine Frau Nissel (um 1741–1793) war eine Tochter des Hamburger Oberrabbiners Jonathan Eibenschütz. Esther Gad hatte mehrere Geschwister, von besonderer Bedeutung für sie war ihr älterer Bruder Isaak.[3] Während sie den Unterricht in ihrem Elternhaus als nicht

2 Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 38.1, Weimar 1975 und 38.2, Weimar 2000, Nr. 86 und 119.

3 Vgl. Bernhard Brilling: Eibenschütziana. Anhang: Die Nachkommen des RJE [Jonathan Eibenschütz]. In: Hebrew Union College Annual 35, Cincinnati 1964, S. 255–273, bes. S. 256, 268–271 und Schummel (wie Anm. 1), S. 55. Die meisten Artikel in Nachschlagewerken und den im Folgenden erwähnten Aufsätzen über Lucie Domeier / Esther Gad gehen auf diese Literatur zurück; vgl. auch die sorgfältige Auswertung in der Magisterarbeit von Shirley Brückner: Religion und Geschlecht. Zur Bildungsidee jüdischer Frauen um 1800, Halle 2003, S. 57–63; einige Verwechslungen enthält der kurze Abschnitt über Esther Gad bei Deborah Hertz: Jewish High Society in Old Regime Berlin, New Haven, London 1988, S. 176f., vgl. auch ebenda, S. 192f. bzw. Dies.: Die jüdischen Salons im alten Berlin. Übersetzt von Gabriele Neumann-Kloth, Frankfurt/M. 1991, S. 210f., vgl. auch ebenda, S. 329f.

Copyrighted material

befriedigend beschreibt[4], hat der Bruder ihr offenbar weitervermittelt, was er selbst vorher gelernt hatte, ihm zuliebe soll sie sich während seiner Abwesenheit Französisch beigebracht haben, der Musik wegen Italienisch. Dass sie Englisch konnte, hat sie 1790 mit ihrer ersten Veröffentlichung, einer Übersetzung der Erzählung *Markus und Monimia*, unter Beweis gestellt, die zuvor in Johann Wilhelm von Archenholtz' *The English lyceum* erschienen war.[5] Darin geht es um die Liebesheirat der beiden Protagonisten gegen den Willen des Vaters der adligen Monimia, der der vermeintlichen Familienehre zuliebe seine Tochter lieber in ein Kloster geben als sie unstandesgemäß verheiraten will. Einer Rede des Markus, der sich gegen eine »Religion, die ein Gelübde annimmt, welches Gott und Natur verbieten«, empört, fügt Esther Gad eine mit ihrem Namen unterzeichnete Fußnote bei:

> Es würde mich übel kleiden, wenn ich meiner Toleranz eine Lobrede halten wollte; ich bin eine Jüdin, und ich muß, *selbst in preußischen Staaten*, Gott danken, daß man mich tolerirt. Das aber erlaube man mir hier zu versichern, daß es mich innigst kränken und das Vergnügen vergällen würde, welches mir das Uebersetzen dieser kleinen Geschichte gewähret hat, wenn irgend ein Katholik, an den etwas starken Ausdrücken, die hier und da wider die Klöster vorkommen, Aergerniß nähme. Ich

4 Vgl. ihre Streitschrift *Einige Aeußerungen über Hrn. Kampe'ns Behauptungen, die weibliche Gelehrsamkeit betreffend*, in: Der Kosmopolit, eine Monathsschrift zur Beförderung wahrer und allgemeiner Humanität, hrsg. v. Christian Daniel Voß und Christian Siegmund Krause, Bd. 3, Halle 1798, 6. St. (Juni), S. 577–590, hier S. 578; Johann Gottlieb Schummel gibt in seinem Almanach-Artikel an, dass sie erst spät, dann aber umso entschiedener zu lernen anfing, vgl. Schummel (wie Anm. 1), S. 54f.

5 Markus und Monimia, aus dem Englischen übersetzt von Esther Gad. In: Freimüthige Unterhaltungen über die neuesten Vorfälle unsers Zeitalters die Sitten und Handlungsarten der Menschen. Zusammengetragen von einigen deutschen und polnischen Patrioten, hrsg. v. Johann Joseph Kausch, Bd. 1, Leipzig 1790, S. 95–102; vgl. Marcus und Monimia. In: The English lyceum, or, choice of pieces in prose and in verse, selected from the best periodical papers, magazins, pamphlets and other British publications, hrsg. v. Johann Wilhelm von Archenholtz, Bd. 1, Hamburg 1787, S. 114–121; Englisch soll Esther Gad ebenfalls von ihrem Bruder Isaak gelernt haben, vgl. Schummel (wie Anm. 1), S. 55. Im ersten Band der *Freimüthigen Unterhaltungen* erschienen auch einige namentlich gezeichnete Gedichte von ihr, vgl. Freimüthige Unterhaltungen (wie Anm. 5), S. 124–127.

Copyrighted material

wage es nicht zu entscheiden, in wie fern sie gegründet sind, oder nicht; aber als Uebersetzerin wäre es in jedem Fall Vermessenheit von mir gewesen, sie wegzulassen.

Im Übrigen handele es sich um die Meinung, die eine Figur aus einer großen Enttäuschung heraus äußere, »ein feurig verliebter junger Mensch – dem man sein Liebchen rauben will«, und der besser noch ausfällig werde, als unbesonnen handele – »Diese Betrachtung dürfte eine Apologie sowohl für den Autor als für mich seyn«.[6] Bemerkenswert ist, dass Esther Gad, wie auch später meist, namentlich publiziert und hier darüber hinaus ihre jüdische Herkunft thematisiert.

Im folgenden Jahr, 1791, verfasst Esther Gad ein Gedicht auf die neu eingerichtete jüdische Wilhelmsschule in Breslau, das mit den folgenden Versen beginnt:

Erfüllt die Luft mit Lobgesang,
daß nichts als Freud' ertöne:
Denn heut erhebt man Euch zum Rang –
der andern Erdensöhne!
Es sprach, gerührt von Eurem Joch,
ein Christ von edlem Herzen:
Wie lang, Ihr Großen, wird man noch
mit Menschen-Rechten scherzen?
Ist diese Nation von Gott
gezeichnet? Hat sie Mängel
an Seel und Körper, die nur Spott
verdienen? Sind *wir* Engel? –
Und *Hoym*[7], der edle weise Mann,
vernahms mit Wohlgefallen;
Sein menschenliebend Herz fieng an
von Mitleid sanft zu wallen. –
Wohlan, ich stimme freudig ein!
sprach er mit Engels Mienen:
Man weihe sie zu Bürgern ein.
dem Staate treu zu dienen;
Man lehre sie, was Wissenschaft
für Freud und Trost gewähret;

6 Markus und Monimia (wie Anm. 5), S. 99f.

7 Karl Georg Heinrich Graf von Hoym war dirigierender Minister Preußens in Schlesien.

Copyrighted material

Es werde ihrer Seele Kraft
geübet und vermehret![8]

Johann Gottlieb Schummel, ein Bekannter Esther Bernards bzw. Gads, veröffentlichte diesen Text 1801 in dem Artikel über die Autorin in seinem *Breslauer Almanach für den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts* als *Probe von ihren poetischen Talenten*. Für wie wohlgestaltet man die Verse halten mag, sei dahingestellt, jedenfalls sind sie ein Zeugnis nicht nur für Esther Gads deutliche Haltung zur Frage der Judenemanzipation, sondern auch für ihre Neigung zu bildlicher Darstellung und ironischer Ausdrucksweise.

Während ihrer ersten Ehe mit Samuel Bernard, etwa 1791 bis 1796, lebt Esther Bernard in Frankfurt an der Oder. Sie hält sich offenbar auch weiterhin von Zeit zu Zeit in Breslau auf. Dort wird ihr zweites, früh verstorbenes Kind Rebecka geboren. Mit dem älteren Jonas und der jüngeren Jeannette lebt sie nach der Scheidung dort und in Dresden, im Winter 1798/1799 zieht sie nach Berlin.[9] Von 1798 an erscheint eine Reihe ganz unterschiedlicher Zeitschriften-Veröffentlichungen von ›E. Bernard, geb. Gad‹. Vorstellen möchte ich eines von mehreren Gedichten, die Wilhelm Gottlieb Becker in seiner Vierteljahresschrift *Erholungen* veröffentlichte, und den Aufsatz, der ihr die Bezeichnung einer »deutschen Wol(l)stonecraft« eintrug.

In dem Gedicht *Als ich im Jahr 1791 nach A– reisete, wo ich meinen Freund anzutreffen hoffte*, streitet der Argwohn gegen die Hoffnung auf ein rasches Wiedersehen und bremst die vorher zur Eile angetriebenen Pferde:

8 Vgl. Schummel (wie Anm. 1), S. 56–57, nach dieser Vorlage auch bei Karin Rudert: Die Wiederentdeckung einer »deutschen Wollstonecraft«: Esther Gad Bernard Domeier für Gleichberechtigung der Frauen und Juden. In: Quaderni dell'Università degli studi di Lecce, Facoltà di magistero, Dipartimento di lingue e letterature straniere 10 (1988), S. 213–264, hier S. 224.

9 Vgl. Brilling (wie Anm. 3), S. 270f. Auf das im Vergleich mit anderen Veröffentlichungen über Domeier/Gad frühe Datum der Übersiedlung nach Berlin schließe ich aus unveröffentlichten Briefen Esther Bernards an Rahel Levin, in denen sie Anfang 1798 den Wunsch äußert, den kommenden Winter in Berlin verbringen zu können (Handschriften in der Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Sammlung Varnhagen 53, Autographensammlung der Preußischen Staatsbibliothek), in Verbindung mit einem Gedicht über eine Berliner Theateraufführung vom 1. Dezember 1798, das sie in Wilhelm Gottlieb Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen [auf das Jahr] 1800* veröffentlicht (vgl. unten).

Copyrighted material

Doch halt! O ihr stäubenden Rosse,
Eilt nicht zu behende davon!
Es zischelt ein Höllengenosse,
Der Argwohn, mit spöttischem Ton:
»Was eilst du so schnell, du Getäuschte,
Zum Freund hin? Erbat er's von dir?
Ein Mann, der ein Opfer nicht heischte,
Dankt selten dem Weibe dafür.
[...]
Denn alles, nur nicht das Vergessen
Vergißt leicht der Mann. Sein Gefühl
Versteht er mit Weisheit zu messen;
Und Weisheit macht Herzen oft kühl.«

Die »Trösterin Hoffnung«, die sich »mit dem Anker« herabsenkt, überzeugt das lyrische Ich jedoch von der raschen Fortsetzung der Reise:

Laß Argwohn und Schmähsucht nur flüstern
Vom steten Verfall der Natur,
Noch sieht man sich Seelen verschwistern,
Und Tadel trifft Ausnahmen nur.

Dein Freund wird dir danken, dich preisen
Für das, was du liebvoll gethan.
Gefühle veredeln den Weisen,
Und Freundschaft ist heilig dem Mann.[10]

Widerstreitende Vorstellungen der Geschlechterdifferenz, hier literarisch inszeniert, werden in Bernards Abhandlung *Einige Aeußerungen über Hrn. Kampe'ns Behauptungen, die weibliche Gelehrsamkeit betreffend*, in der Zeitschrift *Der Kosmopolit* (3 Bände, Halle 1797 und 1798) veröffentlicht, mit dem Ziel diskutiert, Joachim Heinrich Campes väterlichen Rat an seine Tochter bzw. das weibliche Geschlecht (1789 u. ö.) zurückzuweisen: Eine Frau könne sehr gut Gelehrte oder Schriftstellerin sein und zugleich den Bestimmungen ihres Geschlechts nachkommen. Dass es eine solche Bestimmung für die Frauen, die »Berufspflichten« als »Gattin, Mutter, und Hausfrau« gibt, wird nicht infrage

10 Erholungen, hrsg. v. Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig 1798, Bd. 4, S. 272–274.

Copyrighted material

gestellt, diese seien aber mit der Existenz als Gelehrte und Schriftstellerin vereinbar – nicht weniger als die Berufe eines Staatsbeamten oder Predigers.

> Denn wenn Kenntnisse und Gelehrsamkeit dieienige so despotisch beherrschten, die sich ihnen widmen, so müste der Staat, wo oft Gelehrte das Ruder führen, eben so zerfallen als die Haushaltung eines Privatmanns, dessen Frau sich mit Kenntnissen und Wissenschaften abgiebt.
>
> [...] Der Frau wird [...] oft in der Erfüllung ihres Berufes, Erhohlung und Freude, während der Mann nicht selten, mit Chikane und Neid zu kämpfen hat, wenn er die unterdrükte Unschuld in ihre Rechte einsezzen, oder dem moralisch- oder phisisch Kranken, Heil und Gesundheit bringen will.[11]

Besonders die Sorge um das Wohl ihrer Kinder mache es Frauen oft leichter als Männern, ›ihr Studium zu verlassen‹, und allemal gebe es Männer, die ihre Familien über diesem vernachlässigten. Das Beispiel einiger ihrer »vortreflichen Freundinnen« widerlege Herrn Campe überdies a posteriori.[12]

Und wenn dieser die schwache Konstitution des Weibes als Argument gegen dessen Eignung für anstrengendes Denken und sitzende Lebensart anführe, so sei dem entgegenzuhalten, dass gerade Kranke oder Schwache mit einem starken Verstand ihre Leiden besser ertrügen.

> Und mit welchem Rechte will man die Hälfte des Menschengeschlechts von dem bewährtesten Troste in Leiden, ausschließen? *Die* Hälfte, die dieses Trostes am öftersten bedarf? Denn wer ist mehreren Krankheiten ausgesezt, als das Weib[13]; wessen Vermögen ist unsicherer als des Weibes, das die Verwaltung desselben fast immer Andern übertragen muß; wer ist durch phisische, moralische und politische Gesezze mehr für die Einsamkeit bestimmt, als das Weib? Womit soll sie sich nun gegen die unvermeidlichen Leiden waffnen, die ihr Natur und bürgerliche Verhältnisse unmittelbar und mittelbar auflegen; was soll sie stark machen, häufige, und oft wüthende körperliche Schmerzen geduldig selbst zu

11 Einige Aeußerungen (wie Anm. 4), S. 579.

12 Ebenda, S. 580f.

13 An dieser Stelle steht in der Zeitschriftenpublikation eine Fußnote mit dem Zitat aus Goethes *Herrmann und Dorothea* (vgl. unten).

Copyrighted material

ertragen, und sie dem Manne und Kindern erträglich zu machen, wenn es nicht die Erwerbung guter, nützlicher Kenntnisse ist, welche eine Welt in uns erschaffen, die *keine* Erschütterung umstürzen kann? Ich finde eine außerordentliche Inkonsequenz darinne (weil ich nicht noch etwas schlimmeres darin finden will), daß man unsere grössere Schwäche anerkennt, und uns die besten Stärkungsmittel dagegen aus den Händen zu winden sucht.

Paul Richter, dieser lichte Genius, in dem Swifts Laune, und Sterne's delikate hinreissende Gefühle, wunderbar vereint sind, und den Teutschland nur nach und nach kennen und würdigen lernt; Paul Richter läßt seine Klotilde aus dem Herzen aller gefühlvollen und denkenden Weiber sagen: »O so oft ich daran denke, daß das männliche Geschlecht mit dem Stoffe zu den grösten göttlichen Wohlthaten beglükt ist, daß es wie ein Gott [...] Leben, Recht, Wissenschaften austheilen kann, indes mein Geschlecht sein Herz das sich nach Wohlthun sehnt, auf kleinere Verdienste, auf eine Thräne die es abtroknet, auf eine eigene die es verbirgt, auf eine geheime Geduld mit Glüklichen und Unglüklichen einschränken muß: so wünsch' ich, möchte doch dieses Geschlecht, das die höchsten Wohlthaten in Händen hat, uns die größten vergönnen, es – nach zu ahmen, und Güter in die Hände zu bekommen, die uns beglükten, wenn wir sie vertheilten! – Jezt kann ein Weib mit nichts in ihrer Seele groß sein, als nur mit ihren Wünschen.«

Wann wird man sich endlich von der Gerechtigkeit dieser Klagen überzeugen; wann wird man einsehen lernen: daß die Weiber achtungswürdiger sein würden, wenn sie geachteter wären? Man wirft uns mit Recht und Unrecht unzählige kleinliche Empfindungen vor, und doch erlaubt man uns nichts Großes – als höchstens den Wunsch darnach.[14]

14 Einige Aeußerungen (wie Anm. 4), S. 583f. In einer Fußnote weist die Autorin die Belegstelle in der ersten Auflage von Jean Pauls *Hesperus* nach: »Hesperus erster Th. S. 339«. Vgl. Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften durch Eduard Berend, Abt. I, Bd. 3, S. 210, 20–32. Im Folgenden wird diese Ausgabe zitiert als SW.

Copyrighted material

Zweierlei fällt hier besonders auf: Zum einen der kurze gedankliche Weg von einer natürlichen Geschlechterdifferenz zu einer gesellschaftlichen – die »bürgerlichen Verhältnisse« werden der »Natur« als Grund für weibliche Leiden zur Seite gestellt –, zum Zweiten, dass Jean Paul zitiert wird, um eine gerechtere Güterverteilung zwischen den Geschlechtern zu fordern. Die zentralen Frauenfiguren Jean Pauls fügen sich, zumindest auf den ersten Blick, sehr weitgehend geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen, Esther Bernard, wie andere Leserinnen ihrer Zeit, hat diese Figuren aber offenbar differenzierter rezipiert.[15] Auf Esther Bernards Freundschaft mit Jean Paul und ihre Lektüre der Jean Paul'schen Romane komme ich zurück. Dass den besonderen weiblichen ›Leiden‹, in diesem Falle den ›physischen‹, ein angemessener Respekt entgegengebracht werden sollte, wird kurz vor dem Hinweis auf Jean Pauls *Hesperus* mit einem Zitat aus Goethes Versepos *Herrmann und Dorothea* unterstrichen:

> Zwanzig Männer verbunden ertrügen nicht diese Beschwerde. Und sie sollen es nicht; doch sollen sie dankbar es einsehn. – Sagt einer der grösten Dichter Deutschlands. – Göthe, in Herrmann und Dorothea S. 132.[16]

Gegen Campes Argument, weibliche »Schriftstellerei und Gelehrsamkeit« würden unnötig den Neid anderer Frauen, gelegentlich auch der Männer, wecken, führt Bernard an, dass dies doch von Situationen und Individuen abhänge, die Warnungen vor weiblicher Gelehrsamkeit seien jedenfalls übertrieben und hätten eher Fehler erzeugt als solche zu vermeiden. Der gelehrten Welt ginge es doch bei der »Erweiterung der Kenntnisse« um die »Ausbreitung der Wahrheit« und »allgemeines Glük«, daran könne eine »weibliche Feder« so gut teilhaben wie eine männliche, schließlich habe die Seele kein Geschlecht.[17]

Deutliche Positionen sind es, die Esther Bernard bezieht. In den 1790er Jahren gab es diese zwar verbreitet, sich aber mit einer persönlich identifizierbaren Stimme so klar zu äußern, wenn auch unter dem

15 Die Frage, inwieweit die Texte Jean Pauls eine solche Lektüre nahelegen, ist inzwischen Gegenstand germanistischer Untersuchungen. Vgl. z. B. Elsbeth Dangel-Pelloquin: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg im Breisgau 1999.

16 Einige Aeußerungen (wie Anm. 4), S. 583; vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Werke (Weimarer Ausgabe), Abt. I, Bd. 50, S. 248 (Siebenter Gesang. Erato, V. 127f.).

17 Einige Aeußerungen (wie Anm. 4), S. 584–588.

Copyrighted material

vermutlich durch einen Druckfehler entstellten Namenskürzel »C. B** geb. G*«, ist wiederum etwas Besonderes. Der Vergleich Bernards mit der englischen Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft ist, bis zu einem gewissen Grade, nicht nur in inhaltlicher Hinsicht nachvollziehbar, sondern auch im Hinblick auf den publizistischen Anspruch beider Autorinnen. Eine größere öffentliche Resonanz ist der Streitschrift Bernards allerdings nicht zuteilgeworden. Dies mag, wie Karin Rudert vermutet, der Verbreitung und inhaltlichen Ausrichtung des Halleschen *Kosmopoliten* zuzuschreiben sein. Gewiss hat es auch damit zu tun, dass Bernard sich nicht als politische Schriftstellerin profilieren wollte und weiterhin in verschiedenen Genres und zu wechselnden Themen veröffentlichte.[18] Barbara Hahn hat sie als Autorin auf der Suche nach einer ihr gemäßen »Schreibposition« beschrieben.[19]

Im Jahr 1799 wurden mehrere Beiträge der nunmehr Wahlberlinerin in Zeitschriften und einem Almanach veröffentlicht, darunter eine Rezension der Berliner Erstaufführung von Schillers *Piccolomini*, in der das Stück gelobt und gegen Kritik verteidigt wird, das Urteil über die Schauspielerinnen und Schauspieler aber sehr unterschiedlich ausfällt, außerdem ein Bericht über das Dresdner ›Museum‹, eine Lesegesellschaft mit Musikzimmer, im *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, die Beschreibung einer Elbreise in der *Deutschen Monatsschrift* und Gedichte in Wilhelm Gottlieb Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*.[20] All diese Veröffentlichungen sind ›E. Bernard geb. Gad‹ gezeichnet.

18 Vgl. Rudert (wie Anm. 8), S. 249f., 255 sowie Schummel (wie Anm. 1), S. 58f.

19 Vgl. Barbara Hahn: Brief und Werk. Zur Konstitution von Autorschaft um 1800. In: Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800, hrsg. v. Ina Schabert und Barbara Schaff, Berlin 1994, S. 145–156, besonders S. 151–155; Hahn geht darin auch auf die 1806 erschienenen, schwer zugänglichen *Gesammelten Blätter* von L. E. Domeier geb. Gad ein.

20 Etwas über Schillers Piccolomini auf dem Berliner Theater. Berlin, den 19ten Februar, 1799 [über die Erstaufführung vom 18. 2. 1799]. In: Denkwürdigkeiten und Tagesgeschichte der Mark Brandenburg und der Herzogthümer Magdeburg und Pommern, hrsg. v. Johann Wilhelm Andreas Kosmann und Theodor Heinsius, Bd. 7, Berlin 1799, 3. St. (März), S. 382–389; An Herrn D. F. [Doktor Feßler] in Berlin. Ueber das Museum in Dresden [...] Dresden, im Julius 1799. In: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, hrsg. v. Friedrich Eberhard Rambach und Ignaz Aurelius Feßler, Berlin 1799, Bd. 2, 11. St. (November), S. 445–451; Beschreibung einer Wasserreise, von Aussig nach Dresden, in einem Briefe an Herrn A. [...]

Copyrighted material

In einem Brief an Jean Paul vom 1. Juni 1800, mit dem Bernard sich, an die erste Begegnung im Sommer 1797 in Franzensbad erinnernd, an den wenige Tage zuvor zu einem mehrwöchigen Besuch in Berlin eingetroffenen Dichter wendet, schreibt sie, sie sei der Erziehung ihres Sohnes (Jonas) wegen nach Berlin gezogen.[21] Zumindest bestärkt haben dürfte sie bei dieser Entscheidung die besondere Atmosphäre der Stadt, die für ihre Salons, in denen über soziale Grenzen hinweg ein freier Umgangston gepflegt wurde, und ihr vielfältiges kulturelles Leben berühmt war.[22] Im Salon der Henriette Herz war Bernard zu Gast[23], gemeinsam mit dieser und zwei anderen Personen nahm sie Französisch-Unterricht bei Mme de Genlis[24], ihre Übersetzung von deren Roman *Les mères rivales* erschien in drei Bänden 1800 bis 1802.[25] Als Jean Paul im Oktober 1800 für ein knappes Jahr nach Berlin zieht, ist sie es, die ihn wenig später der Feßler'schen Mittwochsgesellschaft als Gast ankündigt, einer Gesellschaft, die sie als ›Club‹ bezeichnet, welchen sie regelmäßig

Dresden, im September 1798. In: Deutsche Monatsschrift, hrsg. v. Gottlob Nathanael Fischer u. a., Leipzig, Halberstadt 1799, Bd. 1, 3. St. (März), S. 188–208; Gedichte auf die Berliner Schauspielerin Friederike Unzelmann (vom 1. 12. 1798) und an die Tochter ›Röschen‹ des Dresdner Kapellmeisters Johann Gottlieb Naumann. In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen [auf das Jahr] 1800, hrsg. v. Wilhelm Gottlieb Becker, Leipzig 1799, S. 308, 331 f.

21 Vgl. Barbara Hahn: »Geliebtester Schriftsteller«. Esther Gads Korrespondenz mit Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 25 (1990), S. 7–42, hier S. 26. Der Brief ist »Bernard geborene Gad« unterzeichnet; die Briefe Esther Bernards an Jean Paul erscheinen in der historisch-kritischen Jean-Paul-Ausgabe in den Bänden 2 bis 4 der IV. Abteilung (Briefe an Jean Paul).

22 An Johann Gottlieb Schummel schrieb sie aus Berlin nach Breslau, dass man dort in ihrer Heimatstadt, anders als in Berlin, »über dem Menschen nie den Juden vergessen« werde. Vgl. Schummel (wie Anm. 1), S. 60.

23 Vgl. ihren Brief an Jean Paul vom 7. 6. 1800. Hahn (wie Anm. 21), S. 28; vgl. auch Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914), Berlin, New York 1989, S. 896.

24 Vgl. Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin de Genlis: Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, Bd. 5, Paris 1825, S. 49; in der deutschen Übersetzung ist der Name Bernard als »Bertrand« wiedergegeben, vgl. Denkwürdigkeiten der Gräfinn von Genlis, Bd. 5, Stuttgart, Tübingen 1825, S. 33.

25 Die beiden Mütter oder die Verläumdung. Aus dem Französischen der Frau von Genlis von E. Bernard, gebohrne Gad, 3 Bde, Berlin 1800–1802; vgl. Les mères rivales ou la calomnie, 3 Bde, Berlin 1800.

Copyrighted material

besucht[26], und die Henriette Herz in ihren Erinnerungen folgendermaßen beschreibt:

> Diese Gesellschaft [...] versammelte sich damals im Englischen Hause. Auch an ihr nahmen gleich anfangs Männer der verschiedensten Fächer teil, Gelehrte, Künstler, Staatsmänner. Aber Frauen waren auch hier nicht ausgeschlossen, ja sie waren tätige und gern gesehene Mitwirkende. Zu den ersten Teilnehmern gehörten unter anderen Herz, Fischer, der Physiker, Hirt, Schadow und der große Schauspieler Fleck [...] Schönwissenschaftliches fehlte auch hier ebensowenig als Dramatisches [...][27]

Über den – verhältnismäßig – freien gesellschaftlichen Umgang in Berlin schreibt Jean Paul am 12. Januar 1801 an Caroline Herder in Weimar:

> Der Ton hier übertrift an Unbefangenheit weit den WEIMAR'SCHEN. Der Adel vermengt sich hier mit dem Bürger, nicht wie Fet mit Wasser, auf welchem dieses immer oben schwimt und äugelt, sondern sie sind innig vereinigt [...] Gelehrte, Juden, Offiziere, Geheime Räthe, Edelleute, kurz alles was sich an andern Orten (WEIMAR ausgenommen) die Hälse bricht, fället einander um diese, und lebt wenigstens freundlich an Thee- und Estischen beisammen.[28]

Es scheint, besonders unter jüdischen Frauen bzw. Frauen jüdischer Herkunft, eine verbreitete Haltung gewesen zu sein, sich über als zu einschränkend empfundene soziale Erwartungen hinwegzusetzen, wo dies zu schmerzhaft werden konnte, allerdings mit Vorsicht. Nachdem Jean Paul während seines ersten Berlin-Besuchs im Frühsommer 1800 eine Nacht bei Esther Bernard geblieben war, über die er wenig später am 29. Juni an seinen Hofer Freund Christian Otto schrieb:

> Meine SYDOW [...] lieb' ich wie es Gott haben wil –Hingegen im Thiergarten blieb ich bei der BERNARD geborne v. GAD (EGER

26 Vgl. ihre Briefe an Jean Paul vom 2., 3. und 17. 11. 1800. Hahn (wie Anm. 21), S. 35f., 38 (hier »Klub«).

27 Henriette Herz in Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen, hrsg. v. Rainer Schmitz, Frankfurt/M., Leipzig, Weimar 1984, S. 50.

28 Vgl. Jean Paul: SW, Abt. III (Briefe von Jean Paul), Bd. 4, S. 41, 20–28.

Copyrighted material

> etc.) eine Nacht und rauchte meine Pfeife und gieng REIN von dannen und Gott sei Dank, aber nicht mir,[29]

notierte sie »Bekanntwerden unter den Leuten« und deren »*Geschwätz*«.[30] Einem freundschaftlichen Umgang mit Jean Paul, der andere provozieren konnte, ist sie offenbar dennoch genauso wenig ausgewichen wie er: Angeblich versäumte dieser eine Einladung bei Henriette Herz und ging, während die auf ihn wartende Gesellschaft dort versammelt war, mit Bernard diskutierend draußen vorbei.[31]

Esther Bernard sucht und findet während der gemeinsamen Berliner Zeit auch als Autorin den Rat des erfahrenen Autors, der zudem als Mann Verlegern gegenüber entschiedener auftreten kann als »ich mit meinen langen Röcken«. Sie bezieht sich auf das Lob, das Jean Paul ihrem unveröffentlicht und wahrscheinlich auch unvollendet gebliebenen Roman *Die Geschwister* entgegenbrachte und er unterstützt sie bei der Suche eines Verlegers.[32] Der Kreis der gemeinsamen Freunde und Bekannten erweitert sich im Winter 1800/1801. Esther Bernard schließt eine nahe Bekanntschaft mit Jean Pauls Freundin Henriette von Schlabrendorff. Nach dessen Verlobung mit Caroline Mayer lädt sie diese und deren Vater zu Abendgesellschaften bei sich ein, an denen auch ihr Bruder Isaak und seine Frau Goldine Gad teilnehmen. Umgekehrt wird sie bei Familie Mayer zu Gast gebeten.[33] An Rahel Levin schreibt die einige Monate zuvor getaufte Bernard über die Verlobte Jean Pauls:

> Seine Braut gefällt mir ausserordentlich; sie ist die klügste Christin, die ich je kennen lernte. Wenn die unter uns gelebt hätte, ich weiß nicht, was nicht alles aus ihr geworden wäre.[34]

29 Jean Paul : SW, Abt. III, Bd. 3, S. 346,30–347,2.

30 Vgl. ihren Brief an Jean Paul vom 7. 6. 1800, in dem sie rückblickend außerdem »*jenes Ungewitter*« erwähnt. Hahn (wie Anm. 21), S. 27f.

31 Vgl. den Brief Sophie Bernhardis an Ludwig Tieck vom Juni 1800. In: Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen, hrsg. v. Eduard Berend, Berlin, Weimar 1956 (Reprint: Weimar 2001), S. 61 (Nr. 107); vgl. auch – ohne Identifikation der Briefschreiberin – Henriette Herz in Erinnerungen (wie Anm. 27), S. 315.

32 Vgl. ihre Briefe an Jean Paul vom 7. 6., etwa 13. 11., 17. 11. und 26. 11. 1800. Hahn (wie Anm. 21), S. 27f., 36–39, und Schummel (wie Anm. 1), S. 59f.

33 Vgl. den Briefwechsel mit Jean Paul vom Februar oder März 1801. Hahn (wie Anm. 21), S. 39 und Jean Paul: SW, Abt. III, Bd. 4, S. 431 (Nr. 8).

34 Brief an Rahel Levin, die sich damals in Paris aufhielt, vom 7. 2. 1801. Vgl. Hahn (wie Anm. 21), S. 15.

Copyrighted material

Bernards Verbindung zu ihrem späteren Mann Wilhelm Domeier, dem sie im Frühjahr 1801 nach London folgt, scheint sich in diesen Monaten ebenfalls geklärt zu haben. In den Briefen an Jean Paul wird er gelegentlich erwähnt, die Möglichkeit einer entscheidenden Wendung in ihrem Leben deutet sie bereits am 12. Juni 1800 an, erneut und konkreter am 16. September.[35]

Unverändert bedeutsam blieb für Bernard, und dies bewahrte sie sich offenbar auch in ihrer Londoner Zeit, die Lektüre Jean Pauls, über die sie sich mehrfach in ihren Briefen an ihn äußert:

> Nie fühlt man die Seele freyer, alle Kräfte reger, das Leben vielseitiger und offener, als am Tage nach dem Abschlusse einer langen Arbeit.
>
> Ja ich fühle mich wieder freyer, ich bin heute wieder unabhängiger von allem ausser mir, selbst von Ihnen unvergleichlicher Mensch! Ich habe diesen Morgen die Lesung Ihres Buchs geendigt, aber so wie man einen Besuch bey seiner Geliebten endigt: um wieder zu kommen! –
>
> Die Juden stellten ein Gastmahl an, wenn sie ein wichtiges Werk beendigt hatten; sie nannten es, oder nennen es noch: einen *Ziem*. Wußten Sie das nicht geliebtester Schriftsteller?[36]

Oder:

> Auch in Freyenwalde lebte ich mit Ihrem Geiste, u. Ihre Bücher waren ein Vereinigungspunkt in dem ich mich mit mancher schönen Seele, schöner wiederfand. Ich kenne keinen Schriftsteller älterer oder neuerer Zeiten, der so allgemein von den Weibern geliebt würde, als Sie. Dies anzuführen, muß Ihr Biograph einst nicht vergessen. Wenn bey Frauen nur nicht Eroberungssucht und Eitelkeit ins Spiel kommen, dann sehen sie unstreitig schärfer als die Männer, und dann behalten sie das einmahl liebgewonnene immer lieb, und erkennen die einmahl anerkannte Vortreflichkeit immer an; die Weiber haben *Eigen*sinn; die Männer haben nichts *eigenes*, und wechseln ihre Autoren – wie wir unsre Hauben.

35 Ebenda, S. 29f., 33, vgl. auch ebenda, S. 39.

36 Brief an Jean Paul vom 12. 6. 1800. Ebenda, S. 28f.

Copyrighted material

> Doch liest wohl keine wie ich, das *unzähligste* Mahl die erste Ausgabe des Hesperus, und thät es auch eine, so fände sie wohl schwerlich wie ich Glückliche, immer gleichen Genuß darin.
>
> Erklären Sie mir doch mein verehrter Freund, warum soll ich denn nicht ein geliebtes Buch mit eben dem Vergnügen wieder lesen können, mit dem ich einen werthen alten Hausfreund täglich wieder sehe? Gerade das, was den Unterschied zwischen beyden macht, gereicht nicht zum Vortheile des Letztern; ich meine seine *Vielseitigkeit*. Je auswendiger ich meine geliebten Menschen weiß, je lieber sehe ich sie wieder kommen. Der Mensch den ich täglich sehe, *sagt* mir auch nicht immer etwas Neues; ich *denke* nur immer etwas Neues bey dem was er sagt; und das kann ich ja bei meinen alten Büchern auch.[37]

Ob die Frauenfiguren in Jean Pauls Romanen sich – relativ – frei bewegen konnten, wie Esther Bernard und ihre Freundinnen in Berlin, scheint nicht so entscheidend gewesen zu sein; sie konnten in dieser Hinsicht meist nicht als Vorbilder rezipiert werden. Eine besondere Rücksicht der Jean Paul'schen Romane auf die weibliche Leserschaft, der Versuch des Autors, deren spezifische Wahrnehmungen in seinen Texten wiederzugeben, waren gewiss von Bedeutung für die Beliebtheit insbesondere des *Hesperus*.[38] Die Faszinationskraft der Jean Paul'schen Texte für ihre Leserinnen – wie auch für Leser – muss darüber hinaus etwas mit horizonterweiternden Vorstellungen zu tun gehabt haben, für die Esther Bernard in dem ersten der beiden zuletzt zitierten Briefe an das Stichwort der ›Freiheit‹ anknüpft, und die zwischen Jean Pauls ästhetischer zweiter Welt und lebensweltlich-praktischen Imagination wie im Falle des in Bernards »Anti-Campe« herbeigezogenen Zitats aus dem *Hesperus* changieren. Mehr als andere hat Esther Bernard in ihren Briefen an Jean Paul das Lesen als ihr »Werk« und den »Eigensinn« ihrer Lektüre hervorgehoben.[39]

37 Brief an Jean Paul vom 16. 9. 1800. Ebenda, S. 31f., mit geringfügig veränderter Wiedergabe des Textes nach der Handschrift im Briefnachlass Jean Pauls: Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Sammlung Autographa der Preußischen Staatsbibliothek, Bl. 1.

38 Vgl. Wulf Köpke: »Von den Weibern geliebt«: Jean Paul und seine Leserinnen. In: Die Frau von der Reformation zur Romantik, hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino, Bonn 1980, S. 217–242.

39 Vgl. auch Thomas Wirtz: Liebe und Verstehen. Jean Paul im Briefwechsel mit Charlotte von Kalb und Esther Gad. In: Deutsche Vierteljahresschrift für

Copyrighted material

Mit ihrer Übersiedlung nach England verändert sich der Charakter des Dialogs zwischen Jean Paul und Bernard, seit 1802 Domeier. Die Freundschaft verliert ihre konkret-persönliche Seite, der Briefwechsel versiegt[40] und die Betrachtung Jean Pauls beim Tode seiner Freundin Sophie von Brüningk aus der Gegend um Hof, Bernard gehöre neben dieser zu seinen »redlichsten und uneigennützigsten« Freundinnen, hat etwas Abschließendes.[41] Was bleibt, sind explizite und implizite Beziehungen der Autoren aufeinander. Den Übergang markiert Bernards letzter erhaltener Brief an Jean Paul: Teile dieses Briefes vom 11. April 1801, in dem ihre Reise nach Cuxhaven und die des widrigen Wetters wegen zunächst wieder abgebrochene Seereise nach England beschrieben werden, bilden überarbeitet den Anfang des auf zwei Bände anwachsenden Werks *Briefe während meines Aufenthalts in England und Portugal an einen Freund von E. Bernard geb. Gad.* Dazu schreibt sie in der Vorrede:

> Zuerst will ich von dem Titel meines Buches sprechen; Swift sagt[42]: er sey drey Tage in der Westminsterhalle, im St. Pauls Kirchhof etc. spazieren gegangen, um über die Wahl eines Titels zu seiner Schrift nachzudenken, und er habe keinen beliebtern ausfindig machen können, als: *Briefe an einen Freund.*
>
> Dies war mein Fall nicht; den ersten Brief richtete ich wirklich an *einen* Freund, beym zweyten dachte ich schon an mehrere Freunde und bey den folgenden – dachte ich an ein Publikum. Und betrachten wir dies nicht einigermaßen als unsern Freund, wenn es unsere Werke liest?[43]

Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72 (1998), Heft 2, S. 177–200, besonders S. 192–197.

40 In einem Brief an seinen Berliner Freund Hans Georg von Ahlefeldt vom 16. Oktober 1801 bittet Jean Paul diesen, bei Henriette Herz die neue Adresse Bernards für ihn zu erfragen (Jean Paul: SW, Abt. III, Bd. 4, S. 108,14); seinen letzten erhaltenen Brief schrieb er am 3. März 1804 (ebd., S. 280).

41 Vgl. seinen Brief vom 4. 6. 1804 an Emanuel. Jean Paul: SW, Abt. III, Bd. 4, S. 297,23–25.

42 [Fußnote der Vorlage:] S. A discourse concerning the mechanical operations of the spirit. In a Letter to a Friend. A Fragment.

43 Esther Bernard: Briefe während meines Aufenthalts in England und Portugal an einen Freund, Bd. 1, Hamburg 1802, S. X; der zweite Band erschien im folgenden Jahr als Neue Reise durch England und Portugal. In Briefen an einen Freund von Lucie Bernard geb. Gad. Zweyter Theil, Hamburg 1803; zum

Copyrighted material

Als implizite Replik an Esther Bernard/Lucie Domeier, Rahel Levin, später Antonie Friederike Varnhagen von Ense, und andere seiner gebildeten Freundinnen lässt sich die *Dießjährige Nachlesung an die Dichtinnen* verstehen, die Jean Paul in der zweiten Auflage seiner *Vorschule der Aesthetik* (1813; 1. Aufl. 1804) der *Jubilate-Vorlesung über die neuen Poetiker* beifügte. Darin würdigt er auf seine Weise die intellektuelle Eigenständigkeit seiner Hörerinnen, besonders ihr Verständnis für seinen Humor, und erteilt ihnen den Rat, unverheiratet zu bleiben.[44]

Wenig später publiziert Lucie Domeier die deutsche Übersetzung ihres Werks *A Critical Analysis of several striking and incongruous passages in Madame de Staël's work on Germany, with some historical accounts of that country. By a German* (London 1814), mit dem sie zunächst dem englischen Publikum gegenüber einige Urteile Mme de Staëls über Deutschland in ein anderes Licht rücken wollte. Die deutsche Fassung *Kritische Auseinandersetzung mehrerer Stellen in dem Buche der Frau von Stael über Deutschland. Mit einer Zueignungsschrift an den Herrn Jean Paul Richter. Aus dem Englischen übersetzt von der Verfasserin des Originals* erscheint ebenfalls 1814 in Hannover. In der der deutschen Ausgabe vorausgeschickten Widmung dankt Domeier Jean Paul für die schönen Stunden und Tage, die die Lektüre seiner Werke ihr bereitet habe, und bittet um günstige Aufnahme des Ihrigen – »mit der Nachsicht [...] auf die eine Frau bei vorzüglichen Männern fast immer rechnen darf«. Im Übrigen diene sein Name vor allem der Publizität ihrer Schrift, und sie bittet ihn, ihr deren Widmung »ohne vorhergehende Erlaubniß« zu verzeihen.[45] Bei aller Ironie dieser Wendung gehört Jean Paul für sie, dies lässt sich auch dem Text der *Kritischen Auseinandersetzung* entnehmen, fraglos weiterhin zu den bedeutendsten deutschen Autoren. Noch der Titel einer ihrer letzten bekannten Publikationen, *An Appendix to the Descriptions of Paris. By Madame Domeier* (London 1820) kann, an Jean Pauls Roman *Der Jubelsenior. Ein Appendix* (1797) erinnernd, als öffentlicher Respekterweis verstanden werden.

Text des erwähnten Briefes an Jean Paul vom 11.4.1801 siehe Hahn (wie Anm. 21), S. 40–42.

44 Vgl. Jean Paul: SW, Abt. I, Bd. 11, S. 411–419 und Andrea Albrecht: Bildung und Ehe »genialer Weiber«. Jean Pauls »Diesjährige Nachlesung an die Dichtinnen« als Erwiderung auf Esther Gad und Rahel Levin Varnhagen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), Heft 3, S. 378–407.

45 Lucie Domeier: Kritische Auseinandersetzung mehrerer Stellen in dem Buche der Frau von Stael über Deutschland, Hannover 1814, S. III–IV, IX–X.

Copyrighted material

Über Lucie Domeiers späteres Leben in London ist – noch – sehr wenig bekannt. Es deutet aber, bei allen bisher nachgezeichneten Brüchen, wenig darauf hin, dass sie sich im geläufigen Sinne des Wortes untreu geworden wäre. Sie hat auch weiterhin publiziert, vermutlich nahezu so lange ihre Augen es erlaubten. Neben einer Reihe von Beiträgen zu deutschsprachigen Zeitschriften erschien als letzte bekannte Buchpublikation 1828 ihre Übersetzung des irischen Romans *Crohoore of the Bill-Hook, Der Zwerg. Ein irländisches Sittengemälde. Aus dem Englischen übersetzt von E. L. Domeier, geb. Gad.*[46] Nach dem Tod ihres Mannes (1815) nahm sie den Briefwechsel mit Rahel Varnhagen wieder auf und sah diese bei ihren Deutschlandreisen 1822 und 1825 wieder. Um so mehr irritiert zunächst in der – jedenfalls hinsichtlich exakter Daten nicht zuverlässigen – biografischen Notiz Karl August Varnhagens, die dieser Domeiers Briefen an Rahel beilegte, die Bemerkung, sie habe dem Sohn Augustus Edward aus ihrer zweiten Ehe ihre jüdische Herkunft verborgen. In der *Lucie Domeier, geb. Esther Gad* überschriebenen Notiz heißt es u. a.:

> Zu Breslau geboren, früh zur Bildung und zu freierem Leben aus dem engen Judenthum aufstrebend [...] In London lebte sie in angesehenem Umgang, und war ganz zur Engländerin geworden.
>
> Ihrem jüngsten Sohne, einem Domeier, hatte sie streng verheimlicht, daß sie jüdischer Abkunft sei, er hegte den größten Judenhaß, und sie zitterte bei dem Gedanken, er könne es einmal zufällig erfahren, daß er der Sohn einer Jüdin sei. Sie meinte, er würde sie dann verachten, hassen, ja sich selber ein Leid anthun![47]

Ist es vorstellbar, dass Varnhagen ironische Nuancen in den Äußerungen der guten Freundin seiner Frau überhört und deren Worte überzeichnet wiedergegeben haben könnte? Oder war Domeiers Londoner Identität die der Deutschen, als die sie ihre englischsprachigen Werke

46 Crohoore of the Bill-Hook, Der Zwerg. Ein irländisches Sittengemälde. Aus dem Englischen übersetzt von E. L. Domeier, geb. Gad, 2 Bde, Hamburg 1828.

47 Vgl. Hahn (wie Anm. 21), S. 14, mit geringfügig veränderter Wiedergabe des Textes nach der Handschrift im Varnhagen-Nachlass: Biblioteka Jagiellonska, Krakau, Sammlung Varnhagen 53, Autographensammlung der Preußischen Staatsbibliothek, Bl. 1r.

Copyrighted material

schrieb, written »By a German«, was sogar geschlechtlich neutral ist und auch so gelesen wurde, wie sie in der »Ihre unveränderliche Freundin, eine deutsche Frau« unterzeichneten *Zueignungsschrift an den Herrn Jean Paul Richter* in der deutschen Ausgabe ihrer de-Staël-Schrift berichtet?[48] Barbara Hahn vermutet, mit der Taufe und der Aufgabe des jüdischen Vornamens sei die Aufgabe der Vorstellung einer jüdischen Filiation verbunden gewesen, Augustus Edward also sei kein jüdisches Kind bzw. sollte keines sein.[49]

Mit ihrer deutschen bzw. jüdisch-deutschen Familie hat Lucie Domeier offensichtlich nicht gebrochen. Dafür sprechen ihre Ausführungen in dem »London, im Juni 1823. E. Lucie Domeier, geborne Gad« unterzeichneten Brief *An Herrn Doktor Tieck in Dresden*, den sie ihrer Übersetzung *Briefe aus Spanien von Leucadio Doblado* beigegeben hat – der anschließenden Schilderungen und Reflexionen über Geselligkeit und das Übersetzen vom Englischen ins Deutsche wegen sei hier eine längere Passage zitiert:

> Als ich vor einigen Monaten diese Uebersetzung anfing, gerieth ich auf einem jener unerklärbaren Ideengänge – die alles von einem schönen Traume haben, nur nicht seine Verwirrung – nach Dresden, und blieb bei der Erinnerung des Abends stehen, den ich in Ihrem lieblichen Familienkreise, umringt von den theuren Verwandten, die mich von Breslau begleitet hatten, zubrachte. Dies waren die angenehmsten Stunden meines dortigen Aufenthalts im letzten Herbst, und Ihnen verdanke ich sie.
>
> Selbst die edelsten Kunstwerke stehen in meinem Gemüth, dem Umgange mit vorzüglichen Menschen nach. Die verklärte Madonna des Raphael sprach mich noch eben so an, als vor zwanzig Jahren – ja, vielleicht noch etwas beredeter – aber sie besitzt nicht die unendliche Mannigfaltigkeit eines lebendigen Geistes. Auch die seraphische Musik in Ihrer katholischen Kirche muß, wie ein berauschendes Getränk, nur mäßig genossen werden. Aber

48 Lucie Domeier (wie Anm. 45), S. IXf.

49 Vgl. Hahn (wie Anm. 21), S. 15f.; vgl. auch Dies.: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt/M. 1991; zu Bernards Stellung zum Judentum auch Günter Schulz: Jean Paul, Breslau und die Breslauer Schriftsteller. In: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau 15 (1970), S. 329–354, hier S. 352–354.

Copyrighted material

> das Ineinandergreifen der Ideen im gesellschaftlichen Umgange wird, je länger man es genießt, desto ergiebiger an Genuß und Mannigfaltigkeit.
>
> Ehe die Vorlesung begann, mit der Sie uns, auf meine Bitten, ergötzten, wurden kritische Vergleiche angestellt zwischen Shakespeare und Schlegels gelungener Uebersetzung. Die Bücher lagen auf dem Tische, und Ihre Auseinandersetzung mancher Stellen überzeugte mich, daß Sie die englische Sprache so vollkommen idiomatisch inne haben, als wenn solche Ihr ausschließendes Studium gewesen wäre.
>
> Dieser Eindruck ist mir geblieben, und ich dachte bei dieser Uebersetzung so oft an Sie, wie Sterne an seinen Eugenius. Gern hätte ich Ihnen zuweilen gesagt, warum ich manches so, und nicht anders verdeutschte [...][50]

Hier, wie auch in der weiteren Freundschaft mit ihrer Jugendfreundin Rahel Levin Varnhagen, entsteht nicht der Eindruck, Lucie Domeier habe sich von ihrer Breslauer Familie und früheren Freundeskreisen abgewandt.

Zu Esther Bernards / Lucie Domeiers geb. Gad Lebensentwurf gehörten offenbar seit ihrer Jugend Lesen und Schreiben sowie eine innere Unabhängigkeit, die es ermöglichte, sich in bestimmten Konstellationen über gesellschaftlich definierte Grenzen hinwegzusetzen. Zu dessen Entwicklung und der den Umständen abgewonnenen partiellen Realisierung werden die geistige Atmosphäre zwischen Spätaufklärung und Frühromantik sowie eine hoch entwickelte Geselligkeitskultur – in Breslau, Dresden und ganz besonders in Berlin – ebenso beigetragen haben wie die politisch-gesellschaftliche Aufbruchsstimmung im Gefolge der Französischen Revolution, und zu einem gewissen Teil auch die damals entstandene schöne Literatur, die Leserinnen ›eigensinnig‹ zu rezipieren wussten. Als engagierte Zeitgenossin, selbstkritische Übersetzerin und Schriftstellerin in verschiedenen Genres und Sprachen hat Lucie Domeier den literarischen und publizistischen Diskurs um 1800 vielfach bereichert und zur Vermittlung verschiedener Kulturen Preußens und Europas beigetra-

50 Briefe aus Spanien von Leucadio Doblado. Aus dem Englischen übersetzt von E. L. Domeier, geb. Gad. Mit einem Briefe an den Herrn Doktor Tieck in Dresden, Hamburg 1824, S. VIf.

Copyrighted material

gen, ob mit ihren frühen Emanzipationsschriften, ihren Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen, ihrer de-Staël-Schrift oder ihren Reiseberichten. Gerade im Hinblick auf Kontinuitäten und Verschiebungen in den Vermittlungsangeboten und -leistungen ihrer Texte, ihre Beiträge zum deutsch-jüdischen, innereuropäischen und Geschlechterdiskurs ist sie eine Autorin, die weitere Aufmerksamkeit verdient.

Copyrighted material

1800
1810
1820
1830

Ursula Püschel

Über den Briefwechsel der Schriftstellerin Bettina von Arnim mit dem Staatsoberhaupt

Es geht um einen Vorgang von ziemlicher Seltenheit, über den im Folgenden zu berichten ist. Die Tatsache, dass dieser Briefwechsel ins Zentrum des Werks der Bettina von Arnim gehört, aber erst einhundertzweiundvierzig Jahre nach dem Tod der Schriftstellerin publiziert wurde[1], ist weniger seltsam. Wenn diese Korrespondenz veröffentlicht worden wäre, hätten Bilder der ›Bettine‹ als ›Kobold der Romantik‹ weniger leicht in Umlauf gebracht werden können. Solches Bild aber passte der reaktionären deutschen Historiografie besser als das einer politisch kompetenten und engagierten Bettina von Arnim.
Beginnen wir mit der Berichterstattung.
Die Zeit des Briefwechsels: 1839–1853 = vierzehn Jahre.
Die Korrespondenzpartner: Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV.

Wer war Sie?
Witwe, hoffähig, Schriftstellerin, sehr berühmt, 54 Jahre bei Beginn.
In ihrem Buch *Die Günderode* (1840) gibt die Autorin ihrer Freundin Karoline von Günderode das Wort:

> Sollt ich Deinen Charakter zusammenfassen, so würd ich Dir prophezeihen, wenn Du ein Knabe wärst, Du werdest ein Held werden; da Du aber ein Mädchen bist, so lege ich Dir all diese Anlagen für eine künftige Lebensstufe aus, ich nehme es als

1 Die Welt umwälzen – denn darauf läufts hinaus. Der Briefwechsel zwischen Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV., hrsg. und kommentiert v. Ursula Püschel, Mitarbeit Leonore Krenzlin, Bielefeld 2001.

Copyrighted material

> Vorbereitung für einen künftigen energischen Charakter an, der vielleicht in eine lebendige regsame Zeit geboren wird.[2]

Wer war Er?
Zu Beginn ein altgewordener Kronprinz, 44 Jahre, als König Preußens Friedrich Wilhelm IV. Er trat sein Amt an mit dem Ruf, ›freisinnig‹ zu sein (1840).
Der gewissermaßen regierungsamtliche preußische Historiker Heinrich von Treitschke über ihn:

> Friedrich Wilhelm hatte das fünfundvierzigste Lebensjahr fast erreicht, und seine gedunsene Gestalt mit dem geistreichen, aber schlaffen, bartlosen Gesichtszügen erschien trotz der jugendlich unruhigen Bewegungen schon etwas gealtert. [...] Eine Welt herrlicher Pläne hatte er sich mit künstlerischer Phantasie schon ausgesonnen, und nun, da er der Herr war, drängte ihn sein liebevolles Gemüt, das überall augenblicklich Freude bereiten, überall glückliche Gesichter um sich sehen wollte, sie alle zu verwirklichen. [...] Alle friedlichen Segnungen aber, welche sein Volk unter der christlich-ständischen Monarchie zu erwarten hatte, sollten allein ausgehen von der Weisheit der Krone; denn wie ein Patriarch des alten Testaments verstand er seine Würde, recht eigentlich als eine väterliche, von Gott selbst zur Erziehung der Völker erschien ihm das Königtum.[3]

Ein nüchterner Zeitgenosse, Friedrich Engels, über den Thronprätendenten:

> Was die französische Bourgeoisie von der Thronbesteigung Ludwigs XVI. erwartet hatte, das erhoffte die deutsche Bourgeoisie bis zu einem gewissen Grade von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Man war sich auf allen Seiten darüber einig, daß das alte System überlebt und bankrott sei, daß es aufgegeben werden müsse, und was man unter dem alten König schweigend ertragen, wurde jetzt laut als unerträglich proklamiert. Aber wenn Ludwig XVI., ›Louis le Desire‹ ein einfacher anspruchsloser Trottel gewesen, seiner eignen Nichtigkeit halb

2 Bettina von Arnim: Werke und Briefe in vier Bänden, Frankfurt/M. 1986, Bd. 1, S. 787. Im Folgendem zitiert als BvA: W&B.

3 Heinrich von Treitschke: Deutsche Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert, Fünfter Teil, Leipzig 1928, S. 8ff.

Copyrighted material

> bewußt, ohne feste Ideen [...], war ›Friedrich Wilhelm le Desire‹ ganz anderer Art. Während er sein französisches Vorbild an Charakterschwäche zweifellos übertraf, mangelte es ihm weder an Prätentionen noch an Ideen [...] Er haßte und verachtete das bürokratische Element der preußischen Monarchie, aber nur, weil alle seine Sympathien dem feudalen Element gehörten.[4]

Mir sind 62 Briefe dieser Korrespondenz bekannt, und zwar von der Schriftstellerin 41, vom Staatsoberhaupt 21 – darunter sind 23 bisher unveröffentlichte, die meisten vom König.

Es hatte einen Versuch der Publikation gegeben, 1902, von Ludwig Geiger. Versuch insofern, als ihm die Briefe Bettina von Arnims aus dem königlichen Hausarchiv nicht vorenthalten werden konnten, aber die Briefe des Königs aus dem Arnim'schen Familienbesitz. So konnte er nur veröffentlichen, was ihm zugängig war. Der Arnim'sche Nachlass ist dann 1929 versteigert worden. Die Briefe des Königs an die Schriftstellerin – wie andere politisch relevante Sachen – erwarb das Zentrale Staatsarchiv; was nicht verkauft wurde, blieb in Wiepersdorf, dem Gutsbesitz der Familie. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs gelangten die Papiere in die Akademie der Künste der DDR, sie befinden sich heute im Goethe-Schiller-Archiv Weimar, in das auch die literaturhistorisch bedeutenden Nachlassteile aus dem Zentralen Staatsarchiv gelangten.

Eine Garantie, dass die nun erreichbaren Briefe alle Stücke der Korrespondenz ausmachen, gibt es nicht. Ein Neffe der Schriftstellerin, der Nationalökonom und Schriftsteller Lujo Brentano, teilte dem Bettina-Forscher Fritz Bergemann 1927 mit:

> Als Bettina starb, hat ihr Sohn Si(e)gmund ⟨...⟩ ihre gesamte literarische Hinterlassenschaft beschlagnahmt. Er wollte nicht haben, daß weiter über seine Familie und speziell über seine Mutter geschrieben werde und hat alle Papiere [...] in mehreren Kisten verpackt in seinem Schlafzimmer aufbewahrt.[5]

4 Friedrich Engels: Revolution und Konterrevolution in Deutschland. Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd.8, Berlin 1960, S. 70.

5 Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe Museum, Frankfurt/M. (FDH), 13072, 3.

Copyrighted material

Nach Siegmunds Tod hat Lujo mit seinem Vetter Achim von Arnim, der in Wiepersdorf lebte, gestöbert und interessante Entdeckungen gemacht. Doch als er einige Jahre später wieder einmal in den Papieren seiner Tante gekramt hat, fand er Verschiedenes nicht mehr, darunter einen Brief des Königs an sie. Am Ende seines Schreibens an Bergemann ist eine Stelle in der maschinenschriftlichen Kopie gestrichen, aber zu entziffern – sie lautet:

> In der Zwischenzeit sind andere Personen an den Papieren gewesen, darunter auch Steig. Sollte dessen Königstreue an den Papieren Anstand genommen haben? Es wäre von Interesse, dem nachzugehen.[6]

Reinhold Steig, renommierter Forscher über Dichter und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts und so etwas wie Hofliteraturhistoriker der Arnim'schen Familie, erblickte in Ludwig Geiger möglicherweise einen Konkurrenten. Jedenfalls schrieb er Bettinas Enkel Achim, an den sich Geiger gewandt hatte, als er den Briefwechsel zur Herausgabe vorbereitete:

> Hochgeehrter Herr Baron,
>
> der Geiger ist ein Jude, und zwar einer der ›betriebsamsten‹ widerwärtigsten Literaturjuden, die es geben kann. Er hat der Reihe nach literarisch Ihre Vorfahren verunglimpft, Ihren Großvater Achim (zugunsten der Juden, gegen die er in der Hardenbergschen Zeit sich gewandt hatte), Ihre Großmutter Bettina, deren Bruder Clemens und so fort. Der Brief ist eitel Heuchelei, und es ist eine Frechheit sonder gleichen, von Ihnen als dem Enkel Materialien für seine Buchmacherei herauszuholen. [...] Wenn ich an Ihrer Stelle wäre, ich überließe die Briefe meiner Großmutter nicht solchen Händen. (1902)[7]

Das ist ein Beispiel – eins der internen – für eine reaktionäre deutsche Historiografie.

Worum ging es in der Korrespondenz der Schriftstellerin mit dem König?

Es begann mit einer Intervention für die berühmten Gelehrten der Göttinger Universität.

6 Ursula Püschel: Bettina von Arnim – politisch, Bielefeld 2005, S. 198f.

7 Ursula Püschel: Bettina von Arnims Polenbroschüre, Berlin 1954, S. 80.

Copyrighted material

Jacob und Wilhelm Grimm. Sie hatten mit fünf anderen Professoren – die ›Göttinger Sieben‹ – dagegen protestiert, dass der neue hannoversche König Ernst August 1837 die noch junge Verfassung, auf die die Männer der Universität ihren Diensteid geleistet hatten, abschaffen wollte. In einer ausgeklügelten Korrespondenz wollte Bettina von Arnim den Kronprinzen bewegen, sich für die Berufung der Grimms nach Berlin zu verwenden. Die Standesgenossen Ernst Augusts fanden den Neuen im Königreich Hannover eher peinlich, aber sie hielten zusammen – wohin hätte es führen können, wenn sie einen Bürgerprotest toleriert hätten?

Bettina von Arnim aber hatte Erfolg – Jacob und Wilhelm Grimm wurden schließlich nach Berlin berufen und hatten als Mitglieder der Preußischen Akademie der Wissenschaften das Recht, an der Berliner Universität zu lehren.

Zu den sieben Göttinger Professoren gehörte auch der Historiker und Staatswissenschaftler Friedrich Christoph Dahlmann. Bettina von Arnim, die gegenüber Majestät ein Beilagensystem ihrer Korrespondenz entwickelt hatte für Schriftstücke mit Inhalten, die die Toleranzgrenze überschritten hätten, legte ihren Schreiben in Sachen Grimm eine Korrespondenz mit Dahlmann bei – im Hinblick auf die bevorstehende Thronbesteigung Friedrich Wilhelms, als dessen Ratgeber sie den Historiker gern gesehen hätte. Das letzte Stück dieses Meinungsaustauschs mit Dahlmann enthielt eine Art Direktive für die künftige Regierungsarbeit des neuen Königs. Er habe die »Demagogen, dies junge Feld der Liberalen« mit »dieser frischen üppigen Kraft« dem Staat zurückzugewinnen, und vor allem habe er das Volk zu seinem Priester zu machen, der ihm die Beichte abnehme, und er habe das Recht, mit Kühnheit und Kraft zu sagen: »Ich habe geirrt!« (BW:69ff.)[8] Der König erwiderte darauf nicht. Wenig später ging Bettina von Arnim in die Öffentlichkeit. Sie plante ein Buch – *Dies Buch gehört dem König* (1843) – und ließ durch ihren Vertrauten, den Kammerherrn Alexander von Humboldt, anfragen, ob Majestät die Widmung annehmen würde. Er tat es. Damit war das Werk der Zensur entzogen. Alexander von Humboldt überbrachte das Buch am 30. Juli 1843 mit einem Begleitbrief, der es in sich hatte. Bettina von Arnim

8 Quellenangaben von Zitaten aus dem Briefwechsel erscheinen direkt im Text – in Klammern mit dem Signum BW und der Seitenzahl. Die originale Schreibweise in der Publikation ist zum besseren Verständnis beim Zitieren in Interpunktion und teilweise auch in der Orthografie modernisiert.

Copyrighted material

schrieb, ihr habe eine Fabel vorgeschwebt, wie sich der Volksgeist deutlich bezeichnen lasse gegenüber jener Scheinmacht der Staatskunst, die zwar die Zügel lenke, aber einen hölzernen Gaul reite, der nicht vorwärtsgehe, während die Volksbegeisterung ein Flügelpferd sei, das mit seinem Feuerhuf die Wolken zerstampft, um sich Licht zu verschaffen.

> Wie groß ist es, Fürst zu sein einem Volk, das in Anlage, im Willen und im Zweck der Geschichte einen großen Fortschritt zu tun bereit ist [...] Aber auch dann, wenn die heiligen Ansprüche, die unumstößlichen – die Blüthen der Zeit, ohne Früchte zu tragen, unter seinem Scepter gebrochen dahin welken, wenn die erwartungsvolle Gegenwart in die offenen Gräber hinabstürzt und sie mit Schutt ausfüllt, statt daß diese zu Fundamenten einer großen Zukunft sollten dienen, dann ist mir der König geliebt, wenn ich nicht voll jubelnder Zuversicht zu ihm hinauf kann schauen. (BW:95)

Nun schrieb der Innenminister mit. Er hatte umso mehr Veranlassung, als das Buch einen Anhang hatte, *Aufzeichnungen eines jungen Schweizers aus dem Vogtland* – Vogtland war der Name für einen Ort der Armenquartiere in Berlin. Das sind zum ersten Mal seit dem *Hessischem Landboten* Georg Büchners (1834) dokumentarische Aufzeichnungen über das Leben der Ärmsten. Heinrich Grunholzer, der junge Schweizer – ein Lehrer, der in Berlin seine Ausbildung vervollkommnen wollte und zu den Gästen Bettina von Arnims gehörte – machte auch Exkursionen in die Mietskasernen und besuchte dort Familien in ihren Stuben. Es beeindruckte ihn, wie sich die Ärmsten gegenseitig unterstützen. Frau Sch. aus Stube 72 zeigt ihm einen Teller Kaffeesatz, den eine Nachbarin erbettelt und mit ihr geteilt habe. Der Mann, mit dem sie lebt, der alte Ignaz – dem G. ein paar Stiefel bringen will, weil er barfuß geht – wurde auf die Hausvogtei gebracht, weil er um Brot gebettelt hat. Grunholzer schrieb auf, was G. am Ende sagte:

> Sie wissen nicht, was Recht ist. Man gibt uns keine Arbeit, verbietet das Stehlen und wirft uns ins Loch, wenn wir betteln. Das kann so nicht fortgehen; man kann noch anders sterben als vor Hunger; ich weiß es, ich habe in sieben Schlachten mitgefochten.[9]

9 BvA: W&B, Bd.3, Politische Schriften, S. 335ff.

Copyrighted material

Dergleichen steht in einer Schrift, deren Titel sich in solchem Kontext wie eine Provokation anhört: *Dies Buch gehört dem König*. Der Innenminister in einem Schreiben an seinen Chef nennt das Königsbuch Bettina von Arnims »eine der gemeingefährlichsten Schriften« und warnt, dass die »Dispensation von der Zensur« Einfluss auf das öffentliche Urteil haben würde. Und weiter:

> Noch weit mehr würde aber im dem Falle zu besorgen sein, wenn die bereits hier und da geäußerte irrtümliche Ansicht sich verbreiten sollte, daß die dem fraglichen Buch erwiesene Gunst auf eine, wenn auch nur teilweise Allerhöchste Billigung seines Inhalts schließen lasse [...] zumal es alsdann nicht an solchen Stimmen fehlen möchte, die sich ein Geschäft daraus machen würden, die einzige Schranke, welche jetzt noch die Verfasserin von der größern Menge scheidet, hinwegzuräumen und den Inhalt der Schrift aus seiner gegenwärtig hieroglyphischen Form in die einfache Logik und die unverhüllte Sprache des gemeinen Mannes zu übersetzen. (Innenminister Adolf Heinrich Graf von Arnim an den König, 17. 8. 1843, BW:473f.)

Man kann sich denken, dass der Minister seine Zurechtweisung des Monarchen: »Halten Sie gefälligst den Dienstweg ein«, so nicht anbringen würde. Sondern so:

> Eurer Königlichen Majestät habe ich diese Umstände vorzutragen und daran die allerunterthänigste Bitte knüpfen zu müssen geglaubt, in ähnlichen Fällen, wo die Verfasserin derartiger Schriften eine exzeptionelle Behandlung von Ew. Majestät erbitten sollte, Allerhöchst Ihre Entscheidungen durch den Departementschef [das ist er selber, U. P.] an dieselbe gelangen zu lassen, um demselben Gelegenheit zu geben, etwaige Bedenken, welche sich wie im vorliegenden Falle ergeben möchten, zu Euer Königlichen Majestät Kenntnis zu bringen. (BW:474)

Friedrich Wilhelm IV. war so höflich, der »Verfasserin« zu antworten – auf den ernsten Ton und den besorgten Hinweis auf den »Zeitenstrom« (BW:95) aus dem Begleitbrief des Buches ging er nicht ein. Er schrieb am 14. Juli 1843:

> Meine liebe, gnädige, RebenGeländerEntsprossene, SonnenstrahlenGetaufte Gebieterin von Bärwalde, dem Sande-Satten!

Copyrighted material

> Darf ich mich als Eule darstellen? Das schönwortige Gleichnis aus dem Anfange Ihres Geistbrausenden Briefes [...] ich gefalle mir in dem Bilde, denn es bezeichnet das Los aller derer, die je etwas Tüchtiges gewollt und unternommen haben. (BW:97)

Die Eule macht er zu einem Uhu, »maaßen ich ein Mannsbild bin«, und teilt mit, er habe das Buch »nicht allein erhalten sondern es auch noch nicht gelesen«. Aus dem vorgeblich nicht gelesenen Teil zitiert er zwei Redefiguren mit charakterisierenden Beifügungen, »den schwachen Prediger und die starke Atzel«, die er noch vor sich habe – die Aufzeichnungen aus dem Vogtland bleiben unerwähnt (BW:97). Es gab Gerüchte, dass er sehr empört gewesen sei, als er das Buch dann gelesen hatte. Ob die Gerüchte zutreffen oder nicht – Friedrich Wilhelm IV. hatte eine souveräne Art gefunden, mit dieser ›gemeingefährlichsten‹ Schrift fertig zu werden, ohne den Minister als Wächter über Erlaubtes in Anspruch zu nehmen. Er ignoriert einfach, indem er charmant Nichtssagendes, das zitierfähig ist, von sich gibt, mit dem eine Fortsetzung des Briefwechsels, der ihm immerhin schmeichelte, durchaus möglich ist.

Es war natürlich Bettina von Arnim, die bestimmte, welche Gegenstände zur Sprache kamen. Der anschließende Fall war der einzige dieser Korrespondenz, in dem es nicht um ein öffentliches Anliegen ging, sondern um ein persönliches: Das Ministerium des Auswärtigen, wo Sohn Siegmund, der Zweitälteste, Karriere machen wollte, bestritt dem, dass er den Freiherrntitel zu Recht trüge. Wenn auch ein langes Gutachten der entsprechenden Behörde (BW:507ff.) den Schluss zulässt, dass der ministerielle Dienstherr im Recht war – solche Dinge wurden unter Standesvettern sonst eher lax behandelt –, Bettina hatte wohl Gründe anzunehmen, dass man den Sack schlüge und den Esel meine. Nun kämpfte die Mutter für ihr Junges. Es war übrigens der einzige Fall vor 1848, in dem sie den König um eine Audienz bat – das Treffen fand im Garten des Schlosses Monbijou statt. Dieses Ereignis ist in der Literatur kaum aufzufinden. Während der Zettel eines Hofchargen öfter zitiert wird, nach dem Bettina auf eine Einladung zu Hof erwiderte, der König wolle sie sehen, damit er sich nicht langweile, sie aber wolle nicht kommen, damit sie sich nicht langweile.

Kaum war die Tinte trocken, die für die Affäre um den Freiherrntitel gebraucht wurde, schon schrieb sie für den Schlesier Friedrich Wilhelm Schloeffel aus Eichberg bei Hirschberg (Fabrikbesitzer, betrieb eine Maschinen-Papier-Manufaktur), der in der Hausvogtei in-

Copyrighted material

haftiert war, angeklagt wegen ›Teilnahme an einem Hochverrat‹ und ›Erregen von Mißvergnügen und Unzufriedenheit gegen die Regierung‹.

Bettina von Arnim hatte einen Aufruf erlassen, man solle ihr Material über die Lebensumstände von Armen senden – sie wertete die Armut als zentrales Problem Preußens und wollte Fakten darüber in einem Buch an die Öffentlichkeit bringen – ein Vorhaben, aus dem übrigens unter verschärften politischen Verhältnissen nach dem Weberaufstand 1844 nichts wurde.[10] Im März 1844 hatte sie sich an Schloeffel gewandt, ohne ihn persönlich zu kennen. Darauf hatte er in seiner Fabrik bekannt machen lassen, wer von seinen Arbeitern über seine Lebensverhältnisse Auskunft zu geben bereit sei, möge am Sonntagvormittag von zehn bis zwölf zu ihm kommen. Er schrieb an diesem Sonntag abends um zehn immer noch – die Menschen dachten, wenn sie ihre Lage zu Protokoll geben, müsste die sich verbessern. Der ›Regierungsabteilung des Inneren‹ in Liegnitz hatten bereits nötige bürgerrechtliche Aktivitäten für den industriellen Aufschwung gegen die Macht der Feudalen nicht gepasst, Schloeffel habe »die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt«. Und so meldete die Abteilung dem Innenminister Grafen von Arnim auch über die Vorgänge am Sonntag, dem 10. März 1844:

> Die Veranlassung zu dieser Zusammenberufung hat nach der Behauptung des p. Schlöffel eine von der unter dem Namen Bettina bekannten Schriftstellerin, Frau von Arnim an den p Schlöffel ergangene Aufforderung gegeben, welche über die Noth der schlesischen Spinner und Weber hat näher unterrichtet sein wollen. (BW:352)

Also war Bettina von Arnim zur Zeit des Prozesses gegen Schloeffel bereits in den Akten der Obrigkeit. Dann ereignete sich im Juni 1844 jene kurze Not-Revolte, die als Weberaufstand bekannt ist. Die anschließenden Verfolgungen waren gründlich. Der Innenminister hielt übrigens Bettina von Arnim für die Verursacherin des Aufstands. Es ist eine eigne, hochinteressante Geschichte, was Preußens Polizei damals leistete, damit die Justiz über Anstifter des Aufstands verfügen konnte – natürlich Kommunisten. Schloeffel wurde neben vielen andern deswegen eingelocht. Bettina, die ihm wegen seiner Beihilfe für ihr Armenbuch-Vorhaben verpflichtet war, intervenierte für ihn

10 Siehe BvA: W&B, Bd.3, Armenbuch-Materialien, S. 369ff.

Copyrighted material

als Unschuldigen und klagte die Machenschaften der Polizei an (BW: 131ff.). Da ging es im Briefwechsel mit dem König schon ziemlich hart her, dessen graziöse Höflichkeit blieb auf der Strecke. Und das nur, um seine Korrespondenzpartnerin zu »belehren«. Sie solle lieber die Zeugnisse seiner Freunde als seiner Feinde hören. Für Schloeffel hielt er das Angebot bereit, ihn nach Amerika auswandern zu lassen – das ist ein eindeutiger Hinweis auf die Rechtslage zugunsten Schloeffels (BW:141ff). Friedrich Wilhelms Kenntnisse über die Zustände und Vorgänge in Schlesien – einschließlich des Plans, ihn und die Königin in Schloss Erdmannsdorf (Kreis Hirschberg) zu ermorden – verdankte er im Wesentlichen der Arbeit eines Kammergerichtsrefendarius' namens Wilhelm Stieber, der dort mit seiner Tätigkeit als Informant den Grundstein für seine Karriere legte. Später nahm ihn Bismarck und sogar der Zar in Anspruch – er wurde der Initiator und Gründer von geheim- und nachrichtendienstlichen Staatssicherheitseinrichtungen. Jetzt war er als Maler Schmidt »verdeckter Ermittler« in Schlesien, der das Material für einen Hochverratsprozess gegen Schloeffel und »weitere Verdächtige« beschaffte; der König hat ihn außerordentlich geschätzt.[11]

Eine Nebenbemerkung: Wir wissen einstweilen gut, wie Fakten unterschiedlich dargestellt oder gar erfunden werden, um unterschiedlichen Interessen dienlich zu sein. Die Annahme liegt nahe, dass die Erfinder und ihre Nutzer wissen, was Sache ist, also die Realität kennen. Für mich ist es erstaunlich, dass diese Annahme falsch sein kann – jedenfalls auf Friedrich Wilhelm IV. offenbar nicht zutrifft: Er glaubte, was man ihm an Informationen zukommen lässt. Ein Beispiel aus seinem Briefwechsel mit Bunsen (Christian Carl Josias vom 8.12.1847) – er entwirft dort sein Bild von der »gott- und rechtlosen Sekte« (als Kommunisten brauchen sie nicht ausdrücklich bezeichnet zu werden) nach ihren Siegen in der Schweiz, diesen Nachfolgern Robespierres »wie Hecker, die Heppenheimer und Mannheimer Demagogen, wie unser Reichenbach, Schlöffel, die 13 Juden aus Königsberg, ein Netz bildet, das mit fast telegrafischer Geschwindigkeit nach den empfangenen mots d'orde operirt.«[12] Dass Unterdrückung Auf-

11 Vgl. Denkwürdigkeiten des Geh. Regierungsrathes und Polizeidirectors Dr. Stieber. Aus seinen hinterlassenen Papieren bearbeitet von Dr. Leopold Auerbach, Berlin 1884.

12 Leopold von Ranke: Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelms IV. mit Bunsen, Leipzig 1873, S. 168.

Copyrighted material

ständische erzeugt und Aufstände hervorbringt, lässt der König in seinem Denksystem nicht zu.

Im Briefwechsel mit der Schriftstellerin ging es 1846 und 1847 um Polen – nach einem gescheiterten Aufstandsversuch 1846 in Krakau mit dem alten Ziel seit der ersten polnischen Teilung 1772 unter Russland, Preußen, Österreich: ein unabhängiger, einheitlicher nationaler Staat. Der Polenprozess von August bis Oktober 1847 in Berlin gegen 254 Angeklagte – acht von ihnen wurden zum Tod durch das Beil verurteilt. Als Erster auf dieser Liste: der Führer des Aufstands, Ludwik Mieroslawski. Darauf möchte ich noch zurückkommen. Hier soll festgehalten werden, dass die Positionen der Korrespondenten zu einem Bruch, zum Ende des Briefwechselns geführt haben. Bettina ist der Abschied sehr schwergefallen, der immerhin das Ende einer politischen Einflussnahme bedeutete; der König hat ihn – wie auch spätere Äußerungen beweisen – eindeutig so verstanden.[13]

Trotz der vorausgegangenen Trennung entschloss sich Bettina von Arnim im Revolutionsjahr 1848 zu zwei zusammengehörigen Schreiben an den König, und zwar zur Zeit der Septemberkrise, als es auf der Kippe stand, ob die Reaktion zuschlagen würde oder ob mit Kompromissen von allen Seiten gewisse Errungenschaften der Revolution, vor allem aber der Bruch mit feudaler Alleinherrschaft, erhalten werden können. Sie schlug den einzigen Politiker, der von den Rechten wie den Linken hätte akzeptiert werden können, den ehemaligen Oberpräsidenten der Provinz Preußen, Theodor von Schön, als Haupt der Regierung vor. Dieser Mann, als ›Senior der Liberalen‹ bezeichnet, war ein Politiker von ungewöhnlichem Format, der die Verhältnisse den Erfordernissen der Zeit anzupassen bestrebt war, ohne die Machtverhältnisse grundsätzlich zu verändern – für derartige Aktivitäten hat ihn die preußische Geschichtsschreibung nicht berühmt gemacht. Der König, der seinerseits Schön ins Kalkül gezogen hatte, antwortete nicht. Diese beiden Briefe sind bemerkenswerte Vorkommnisse in dieser Korrespondenz und aussagekräftig für die politischen Absichten Bettina von Arnims. Von Nachfahren, die nicht Historiker sind mit dem Spezialgebiet Preußen im 19. Jahrhundert, kann die Bedeutung der Schriftstücke kaum eingeschätzt werden. Bettina von Arnim hatte Grund, nachdrücklich zu versichern:

13 Siehe BW, S. 85, Brief 39, Bettina von Arnim an Friedrich Wilhelm IV., 31. 12. 1847 und BW, S. 266, Brief 60, Friedrich Wilhelm IV. an Bettina von Arnim, 18. 2. 1852.

Copyrighted material

»[...] es ist eine unwillkürliche Inspiration, die mich dazu bewogen, ich gehöre allein mir selbst an in allem, was ich hier sagte und vorschlug« (BW:217). Diese Behauptung ist eine Sicherheitsmaßnahme – sie entspricht nicht der Realität und es ist zweifelhaft, ob sie erwartet hat, dass der König sie annimmt. In Varnhagens Tagebüchern ist nachzulesen, dass diesem politischen Gefährten Bettina von Arnims das Projekt, dem König zu schreiben, bekannt war. Aber möglicherweise kannte auch er nicht das ganze Ausmaß der Aktion von Linken in der Nationalversammlung, über die ein bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts unentdeckter Brief Theodor Goldstückers an Theodor von Schön in dessen Nachlass Informationen enthält. Nach dem hätte sie den Text nach dem Diktat Heinrich Bernhard Oppenheims verfasst.

Goldstücker, der junge Mann stammte wie Schön, den er verehrte, aus Königsberg. Nach der Revolution emigrierte er und wurde später ein international bedeutender Sanskrit-Gelehrter. Oppenheim, mit Bettina von Arnim seit 1840 bekannt, wurde aus Berlin ausgewiesen, kehrte 1848 zurück und war der Berliner Redakteur von Arnold Ruges Zeitung *Reform*. Demokratisch gesinnte Aktive trafen sich in Berlin vielerorts, unter anderen bei Varnhagen und bei Bettina von Arnim. Schön, zunächst Alterspräsident der Nationalversammlung, hatte Berlin bereits wieder verlassen, weil die Chancen für notwendige demokratische Veränderungen gleich null waren, aber seine Freunde versuchten ihn zur Rückkehr zu bewegen. Die erwähnten jungen Leute, die sich offenbar als politische Helfer von linken Abgeordneten der Nationalversammlung engagierten, gehörten dazu. Goldstücker also teilte Schön im Vertrauen von dem Brief Bettina von Arnims an den König mit.[14] Welche Details des Vorgangs nun immer zutreffend sind – er zeugt davon, dass die Korrespondenz der Schriftstellerin mit dem Staatsoberhaupt bekannt war, als politischer Vorgang aufgefasst und im Gefahrenmoment des Landes genutzt wurde. Damit erscheint Bettina von Arnim als eine Parteigängerin der Linken.

Dass hier »der edle Drang Leiden zu mildern«, »wie es dem Weibe wohlansteht«, – so hat es der König der Schriftstellerin im Zusammenhang mit dem Polenprozess zugebilligt – gar nicht in Anspruch zu nehmen war, liegt auf der Hand. Der Inhalt der schon 1902 ver-

14 Püschel (wie Anm. 6), S. 221. Der Aufsatz, in dem der Brief zitiert wird – *Bettina von Arnims Briefe im September 1848 an den König von Preußen* –, unterrichtet über das politische Umfeld, in dem das Schreiben zustande kam.

Copyrighted material

öffentlichten Briefe hat Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen nicht davon abgehalten, mit dem gefühlvollen weiblichen Herzen – das heißt, ohne Vernunft und Verstand gleich ohne Politikverständnis – zu argumentieren. Die Briefe wurden kaum in Anspruch genommen, sie hätten gestört bei den vielen Darstellungen, dass Bettina von Arnim keine politischen Absichten hatte, sondern dass Weiblichkeit ihre Triebkraft war.[15]

1849 wurden 17 Briefe gewechselt über Gottfried Kinkel, dem wegen Teilnahme am Badischen Aufstand ein Todesurteil drohte, und der schließlich zu lebenslanger Haft verurteilt wurde. Er ist als einfacher Soldat verwundet in preußische Gefangenschaft geraten; aber außerordentliche Feindschaften verfolgten ihn bereits wegen seiner Lehrtätigkeit an der Universität in Bonn, wo er von Theologie zu Kunstgeschichte gewechselt hat, und mit der geschiedenen Johanna Matthieux lebte, die er aus konfessionellen Gründen erst nach unendlichem Hin und Her hat heiraten können. Bettina von Arnim konnte ihre Bemühungen einstellen, als Gottfried Kinkel 1850 aus der Spandauer Zitadelle befreit wurde.

Von da an ließ die Korrespondenz langsam nach. Politische Beweggründe entfielen nach der verlorenen Revolution. Was Bettina von Arnim über die Zukunft des Volkes und der Völker nach den internationalen Revolutionserfahrungen zu sagen hatte, ist nachzulesen in ihrem letzten Buch, *Gespräche mit Dämonen* (1852), das mit einem gewissen Recht den Untertitel erhielt *Des Königsbuchs zweiter Teil*, obwohl Friedrich Wilhelm IV. nicht mehr gemeint war, sondern nur noch die Institution der Staatsführung.

In einem Land mit unentwickelter Öffentlichkeit wurde eine Schriftstellerin, deren unermüdliches Geschick, Wege zum Oberhaupt des Staates außerhalb von Zuständigkeiten zu finden, so etwas wie eine öffentliche Instanz. Neffe Lujo Brentano schrieb in besagtem Brief (1927)[16] mit liberaler Klarsicht, die es um diese Zeit in der Arnim'schen Familie kaum gab:

> ...man kann sagen, sie hat in gewissem Masse eine Lücke ausgefüllt, die in der Zeit, in der es weder eine Presse noch einen Landtag gab, bestand. Es fehlte damals infolgedessen jede Möglichkeit derjenigen, die sich über eine Maßnahme der Bürokratie

15 Ludwig Geiger: Bettina von Arnim und Friedrich Wilhelm IV. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke, Frankfurt/M. 1902, S. 162ff.

16 FDH, 13072,3.

Copyrighted material

> zu beschweren hatten, sich anders als durch diese selbst zu beschweren, was begreiflich immer nur von mangelhaftem Erfolg begleitet war. Da bekannt war, daß Bettine einen Einfluß auf den König hatte, wandten sich alle, wenigstens in Berlin, die über etwas zu klagen hatten, an sie.

Es waren aber nicht nur Berliner – ihr Ruf reichte bis Paris. Es waren nicht nur Klagen über die Bürokratie, es waren auch unzählige Bitten um Hilfe – Fälle, wo heute nach Sponsoren gesucht, Stiftungen bemüht werden, es war das Versehen eines Amts, das damals besonders adligen Damen zustand: sich einzusetzen für Notleidende, für Begabte.

Das ist eine Seite der Sache. Die andere ist, Einfluss zu haben auf die Politik des Königs, den Mann an der Spitze des Staates zu formen als einen Machthaber, der den wirklichen Interessen der Zeit gehorcht. Die Namen von Personen, deren Lage ihr Eingreifen verlangt haben – die Grimm, Schloeffel, Mieroslawski, Kinkel – repräsentieren neuralgische Punkte des preußischen Staatswesens.

Nun hatte bereits Ludwig Geiger bei seiner Veröffentlichung von Briefen an den König verlautet:

> Sie sympathisirt nicht mit dem, was Schlöffel, Mieroslawski, Kinkel verübten [...] frauenhaftes Mitleid dictirt ihre Intervention [...]. Man kann bei ihr im Grunde nur von einer unpolitischen Politik, zum mindesten von einer durchaus unzünftigen sprechen. [...] sie ist Politikerin nach ihrem Gefühl und nach ihrem Herzen.[17]

Abgesehen davon, ob das richtig ist, was Geiger behauptet: Zu beachten und auch im Folgenden nicht zu vergessen ist, was hiermit Vernichtendes über ›Männer-Politik‹ gesagt ist.

Bettine galt so eben immer als weiblich – oder als unweiblich, je nach dem.

Geiger konnte in einem von ihm veröffentlichen Brief an den König[18] lesen, dass sie

> gar keine Relationen habe, welche im Fach des Regierungswesens mir etwas mitteilen. [...] ich bin also gänzlich isoliert, habe

17 Geiger (wie Anm. 15), S. 76, 75.

18 Ebenda, S. 105.

Copyrighted material

> weder schriftlichen noch mündlichen Austausch! Wo sollte ich ein politisches Urtheil oder politische Erbitterung hernehmen? (BW:189)

Die totale Isolation der Bettina von Arnim in Berlin – das ist gewiss ein starkes Stück. Doch genau wurde wiederholt und ihr nachgeredet, auch dass sie keine Zeitungen lese, obwohl da nicht erst spätere Entdeckungen nötig waren, um das Gegenteil zu beweisen.
Noch ein paar Zitate aus der Wissenschaft:
Hilde Beck, Dissertation Frankfurt/Main 1950:

> Aus dieser erdhaften Mütterlichkeit sind auch Bettinas soziale und politische Ideen zu verstehen, [...] die durchaus organischen und nicht primär geistigen Charakter haben.

Noch wissenschaftlicher, Anneliese Hopfe, München 1954:

> Bettina war besessen von der Idee der Sozialreform. Durchdrungen von dieser Vorstellung überließ sie sich einem tranceähnlichen Zustand. Aber sie schaltete nur ihr Denkvermögen aus, nicht ihre Willenskräfte. Das heißt, sie empfing nicht Inspirationen, sondern sie nahm autosuggestiv die Diktate ihres halbbewußten Selbst und die Weisungen des eignen Willens entgegen.

Da ist Heinrich von Treitschke bildhaft-populär:

> Bettinas Stärke lag, wo das Genie der Weiber immer liegt, in der Kraft des Verstehens und Empfangens; sie wußte das und blieb immer der Efeu, der sich am festen Stamm emporrankt. Männerarbeit zu tun hat sie sich nie erdreistet; was sie später noch schrieb, erhob nicht den Anspruch, als selbstständige Schöpfung zu gelten.[19]

»Später« – das waren nach *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* fünf Bücher, darunter das *Königsbuch*, hinzukommen das unvollendete *Armenbuch* (1844) und eine Broschüre, die anonym erschienene *Polenbroschüre* (1849).

Ich möchte nun versuchen, von einem bewegenden Teil dieser Korrespondenz, der Polen betrifft, einen Eindruck zu vermitteln.

19 Treitschke (wie Anm. 3, Vierter Teil), S.408.

Copyrighted material

Die polnische Frage spielte eine zunehmende Rolle in der europäischen Politik, zu deren Charakteristika im Westen eine Republik, Frankreich, und im Osten zaristische Despotie gehörten und in der demokratische Bewegungen zunahmen. 1830/31 hatten Polen fast ein Jahr lang insbesondere in Warschau gegen die russische Herrschaft gekämpft und schließlich verloren. Die vor der Rache der Sieger Flüchtenden empfingen tätige Solidarität, bis sich die polnische Emigration in Frankreich etablieren konnte. Es formierte sich eine aristokratische Gruppe unter Fürst Adam Czartoryski (›König Adam‹) und die Polnische Demokratische Gesellschaft, die theoretische Erörterungen über Kampfbedingungen und Kampfziele anstellte und Widerstand für ein freies Polen organisierte. Mit diesen zwei Hauptrichtungen sind freilich nicht alle Strömungen und Beziehungen sowohl innerhalb der Emigration als auch in Polen selber erfasst – ich muss um Nachsicht bitten für gewisse Vereinfachungen, die durch die Zeit eines Vortrags verlangt werden. 1846 sollte von Krakau aus – damals noch Freistaat – ein neuer Aufstandsversuch vorbereitet werden. Einer der Führer war Ludwik Mieroslawski (1814–1878), damals 32 Jahre alt. Er war in Frankreich geboren, kam als Siebenjähriger nach Polen und hatte bereits an dem Aufstand 1830/31 teilgenommen.

Seinetwegen – er war in preußische Gefangenschaft geraten – schrieb die französische Übersetzerin Bettina von Arnims, Hortense Cornu, an die Schriftstellerin, sie möge sich beim König dafür verwenden, dass er nicht an Russland ausgeliefert werde. Das war Mitte April 1846. Bettina hat später an Hortense Cornu geschrieben, sie sei es gewesen, die zuerst ihr Interesse an Polen geweckt habe (BW:573). Aber Bettinas Freund Varnhagen hatte schon fünf Wochen zuvor in seinem Tagebuch notiert:

> Zu Bettinen von Arnim gefahren, die in großer Aufregung ist wegen der unglücklichen Polen, sie möchte für sie wirken, möchte den König für sie stimmen helfen, verzweifelt aber, daß etwas Gutes, Edles durchdringen könne durch die starren Umgebungen und hergebrachten Meinungen. (7. März 1846)[20]

1846 schickte Bettina von Arnim den Brief der Cornu an den König, der ließ erst durch Humboldt bestellen und antwortete dann selber, dass eine solche Absicht nicht bestehe (BW:153). 1847, vom 3. August bis 2. Dezember, fand in Berlin der Polenprozess statt, 254 Polen

20 Tagebücher von K. A. Varnhagen von Ense, 3. Bd., Leipzig 1862, S. 314.

Copyrighted material

waren angeklagt, acht von ihnen wurden verurteilt zum Tod durch das Beil. Mieroslawski stand an erster Stelle dieser Liste. Bettina schrieb an den König einen leidenschaftlichen Brief, der Gnade für Mieroslawski, für die Mitverurteilten und Respekt vor ihrem Kampf forderte.

Die Annahme, dass sich so ein Brief ohne Weiteres in die Hände des Adressaten legen lässt, liegt weitab von der Realität. Gerade dieser Fall ist vielmehr exemplarisch dafür, welche Anstrengungen nötig waren.

Dazu eine Abschweifung: Im Geheimem Staatsarchiv (zu Zeiten der DDR in Merseburg, jetzt wieder in Berlin-Dahlem), wo man in vielen Stellen suchen kann, fand ich zufällig eine Rubrik für im Königlichen Hausarchiv eingegangene Bücher. Ich sah nach, obwohl ich nichts erwartete, denn es war inzwischen bekannt, welche Bücher die Schriftstellerin dem König übersandt hatte. Aber ich fand ein Aktenkonvolut mit Notizen verschiedener Bearbeiter, aus dem hervorging, dass sie das zeitweilig von der Zensur nicht freigegebene Werk *Ilius Pamphilius und die Ambrosia* (1. Bd.: November 1847) übermittelt hatte, offenbar als Transporthilfe für zwei Briefe, der eine datiert: 5. 9. 1847, der zweite undatiert. Der erste Brief (BW:156f.) handelt von »Meusebachs Bücherschatz«.

Karl Hartwig Gregor Freiherr von Meusebach (1781–1847), Jurist, gehörte zu dem jugendlichen Freundeskreis wie auch die Brüder Grimm, die sich für Zeugnisse der mittelalterlichen Vergangenheit interessierten. Seit 1842 lebte er im Ruhestand, weil er sein Gehör verlor – seinen Alterssitz, ein »Bergschlößchen« (Bettina) in Baumgartenbrück, oberhalb eines Havelsees bei Geltow nahe Potsdam, bot Platz für seine Bibliothek. Er war ein passionierter Büchersammler altdeutscher Literatur, unter den 20 000 Exemplaren befand sich ein beträchtlicher Teil Erstdrucke (Inkunabeln). Dieser Sonderling hatte ein Faible für Humoristisches, eher eine Seltenheit in der deutschen Literatur – daher verfügte er komplett über die Werke Johann Fischarts (um 1546–1590), dessen Bedeutung er früher als die zuständigen Fachkollegen erkannt hatte. Bettina von Arnim forderte den König auf, diese einmalige Sammlung zu erhalten und zu erwerben. In diesen Brief war ein zweiter, späterer Brief eingelegt, ohne Datierung, aber es geht aus dem Text hervor, dass der Polenprozess beendet war (2. 12. 1847). Dieses Schreiben handelte zuerst von Bettinas Magistratsprozess. Sie war wegen Beleidigung desselben zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt worden, am 20. August 1847. Der Magistrat

Copyrighted material

fühlte sich beleidigt, weil sie seine Anforderung, das Bürgerrecht zu erwerben, denn sie betreibe ein Gewerbe (Buchverlag), zurückgewiesen hat. Sie führte diesen Fall an als Beispiel für juristische Machenschaften. Darin war ein Vorwurf an den König enthalten, weil er das Justizmanöver nicht unterbunden hatte. Und die Bloßstellung des Prozesses diente als Absprung, um auf den Polenprozess zu kommen. Offenbar war das Arrangement bereits vor Ende des Prozesses in Angriff genommen. Dass sie mit genauem Kalkül verfahren ist, darüber belehrt ein Brief, dessen Adresse nicht bekannt ist. In dem steht:

> Nun habe ich noch ein Geheimniß Ihnen anzuvertrauen, es ist mir aus Paris mehrmals die Aufforderung geschehen, für den Polen Miroslavsky bei dem König um Gnade anzusprechen, deswegen ist mirs wichtig, dem König zu imponieren; hat man mich maltraitirt, so indignirt dies den König, und er wird leichter bereit sein, mir Gehör zu geben. Ach möchte doch der Proceß ›der eigne‹ verloren gehen! könnte ich die Polen retten.[21]

Nun ist hineinzuhören in den beschwörenden Text, mit dem sie sich an den König wandte – und mit dem sie im Grunde ihre Parteinahme für Polen bekennt:

> O wie sehr muß ein König die lieben, die es bedürfen, daß er groß an ihnen handle! wenn sie nicht wären, wie könnte die Geschichte der Nachwelt ein geprüftes Zeugniß geben, von dieser seltensten der königlichen Eigenschaften: *der Selbstverläugnung!*, die wie die Natur sich selber krönt in ihrer Blüthe und die Früchte des Heils reicht denen, die der Gnade bedürfen; so wie auch Er im freien Blick für das Rechte groß und mächtig ist, dies zu tun, weil es die Stimme seines Herzens ist, die ihn dazu beruft! (BW:168)

Es ist ein sehr langer Brief – mit den Beilagen im Druck 23 Seiten –, er blieb ohne Antwort.

Mieroslawskis Schwester Xaviere Marzurkiewicz, in Frankreich jung verheiratet, kam nach Berlin, um den zum Tode verurteilten Bruder zu sehen. Sie wurden hingehalten und schikaniert. Bettina von Arnim schrieb am 26. 12. 1847 an den König:

21 Gertrud Meyer-Hepner: Der Magistratsprozeß der Bettina von Arnim, Weimar 1960, S. 157.

Copyrighted material

> Welche Beschämung vor aller Welt, den preußischen Staat gefährdet zu halten durch den Besuch einer jungen Schwester bei dem auf den Tod gefangenen Bruder! – der dem Leben entsagt und der Hinrichtung achtet als des Heldentodes, der ihn befreie von der Einkerkerung! – fürchtet man, sie könne ihn erweichen, daß er dem Leben wieder nachtrachte und einen Versuch wage um Gnade? (BW:180)

Nun antwortete der König:

> Dies Blatt und *ein Anderes* beweisen mir, daß Sie, wie es dem Weibe wohlansteht, sich fern von der Tragödie des großen Prozesses gehalten haben, ja von demselben gar nichts wissen, und daß nur der edle Drang, Leiden zu mildern, Sie in Bewegung setzt. (BW:183)

Demzufolge klärt er Bettina auf – Mieroslawski sei aus Versailles entsandt, um der frevelnden Torheit einer allgemeinen polnischen Rebellion vorzustehen, sie zu dirigieren und anzufeuern. Aus Versailles, von wo fünfmal Mörder gegen Kaiser Nikolaus (den Zaren und Schwager Friedrich Wilhelms) abgeschickt wurden, und viele Hundert habe er an »die Stufen des Blutgerüsts« gebracht. Keiner habe tapfer gesagt: »...mein letzter Ruf wird mein Vaterland sein«, alle hätten gelogen, Meineide bezahlt und sich als Feige bewiesen. Es folgen kriminelle Beispiele aus dem Kampf um Warschau im November 1830.

> Sie wissen natürlich nicht, gnädige Frau, daß auch in den Straßen Posens Blut geflossen ist [...] Gott weiß, daß ich Ihnen Ihre Unwissenheit nicht zum Verbrechen anrechne. Im Gegentheil – sie thut mir wohl. (BW:183)

Heutige mögen Bettina von Arnims Hartnäckigkeit in dieser Korrespondenz als illusionistisch verachten oder bewundern, dass sie selbst bei scheinbarer Aussichtslosigkeit nicht aufgibt. Den Polenbrief des Königs aber hat sie als Ende dieses Verhältnisses gewertet. Bettina schrieb einen letzten Brief in dieser Sache – eine Art Abschiedsbrief, der ihr schwergefallen ist. Immerhin – was ihre Unwissenheit angeht, derentwegen sie der König belehrte, so belehrte sie jetzt den König, indem sie Mieroslawskis Verteidigungsrede beilegte. Diese Rede war zwar der Öffentlichkeit zugängig, aber es ist kaum wahrscheinlich, dass sie ihm vorgelegen hat – sie ist ein historisches Dokument erster Güte. Ihr Brief ist auf Demut gestimmt, sie beruft ein letztes Mal

Copyrighted material

den Geist der Frühzeit, mit dem zu verkehren sie sich erlaubt hatte – ein Traum, der zu Ende ist. Über Mieroslawskis Schwester und ihre Abreise nach Maßgabe des Königs ist noch Rechenschaft abzulegen – dann aber gibt es einen Punkt, den sie nicht hinnimmt:

> Was nun aber den bezweifelten Chrakter der Weiblichkeit belangt, so weiß ich nichts davon zu sagen! ich weiß nichts über sie! Rasch hebt mich der Athemzug geistiger Anregung empor und geht eben so rasch in die Metapher des Sinkens, um aufs neue aufzusteigen! [...] Ich weiß nichts von mir! bin ich weiblich oder nicht? – Stolz bin ich – [...] Mein Stolz hat noch niemand beleidigt. (BW:185ff.)

Die Polen, deren Urteile in lebenslänglich verwandelt wurden, wurden ein Vierteljahr später, am 19. März 1848, von den vorübergehend siegreichen Revolutionären unter großer Anteilnahme der Berliner aus ihrem Gefängnis befreit, die deutsche schwarz-rot-goldene Fahne und die rot-weiße Polens wehten nebeneinander, man versprach sich Freundschaft, die für immer dauern sollte. Aufregende Tage mit der Hoffnung, die Übel und Gebrechen, unter denen die Völker gelitten hatten, seien vorbei.

In der Paulskirche fand kurze Zeit später, am 24. Juli 1848, die ›Polendebatte‹ statt über die Frage, das Großherzogtum Posen, den preußischen Teil Polens, einzuverleiben in den Deutschen Bund. Der Abgeordnete Wilhelm Jordan aus Berlin nannte die Wiederherstellung Polens »eine schwachsinnige Sentimentalität«:

> Es ist hohe Zeit für uns, endlich einmal zu erwachen aus jener träumerischen Selbstvergessenheit, in der wir schwärmten für alle möglichen Nationalitäten [...] zu erwachen zu einem gesunden Volksegoismus, um das Wort einmal gerade herauszusagen, welcher die Wohlfahrt und die Ehre des Vaterlandes in allen Fragen obenan stellt. [...] Ich gebe ohne alle Winkelzüge zu: Unser Recht ist kein anderes als das Recht des Stärkeren, das Recht der Eroberung.[22]

Als unter preußischer Fahne im Großherzogtum Posen barbarische Grausamkeiten verübt wurden – ›nationale Reorganisation‹ war ange-

22 Stenographischer Bericht über die Verhandlungen der constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Main 1848–1849, Bd. 2, S. 1143–1157 (24. Juli 1848).

Copyrighted material

sagt –, als die Presse falsch berichtete und Stimmung machte gegen Polen, da schrieb Bettina von Arnim am Ende des Jahres 1848 ihre *Polenbroschüre*. In Berlin herrschte Belagerungszustand, die Schrift *An die aufgelöste Preußische National-Versammlung – Stimmen aus Paris* erschien anonym, zur Irreführung der Behörden stand da »Der Frau Bettina von Arnim gewidmet«, und das Pseudonym ihrer französischen Übersetzerin, St. Albin, als Unterschrift unter einem Widmungstext. Demzufolge wurde die Autorschaft Bettinas lange Zeit bestritten – mit der entsprechenden Kompetenz von Reinhold Steig: »Gegen Bettinas Autorschaft spricht der Stil.«[23]
In der *Polenbroschüre* erscheint der König als Angeklagter:

> Unter Friedrich Wilhelm von Hohenzollern werden mit tausendmal mehr Anstrengungen die Schrecken der Natur langsam ihr nachgemartert, als es kosten würde, ein Unheil wieder gut zu machen, was man selbst angerichtet hat.[24]

Die Schrift schließt mit einer Frage in die Zukunft, die aber bis heute ohne die Antwort geblieben ist, die Bettina von Arnim erwartet hat:

> Werden wir's erleben, daß Brüder-Nationen die Sünden einander vergeben, die ihnen eingeimpft waren? – Werden sie Festigkeit gewinnen und Vertrauen zueinander, das nicht wie leichte Spreu im Winde verfliegt?[25]

Einmischen in die Politik, die Männersache war – wir Nachgeborenen haben uns zu fragen, wozu es denn geführt hat – mit diesem König, der einmal, als er 1848 Deputierte zu empfangen hatte, sich auf den Spruch berief: Gegen Demokraten helfen nur Soldaten. Sie habe einen Volkskönig haben wollen, wurde ihr bestenfalls zugebilligt. Bei den Machtverhältnissen in Preußen, unter denen selbst die Chance eines wirklich konstitutionellen Königtums vom Ende des Jahres 1848 an vertan war und das Wort Demokraten zu einem Schimpfwort wurde, hatte die Frau die Idee, den König von Gottes Gnaden zu einem König gewissermaßen von Volkes Gnaden zu bilden, den Mann an der Spitze des Staates zum Repräsentanten des Volkes, des-

23 Karl Goedeke: Geschichte der deutschen Literatur nach den Quellen, Dresden 1886 (2. Aufl.), Bd. 6, S. 86.

24 BvA: W&B, S. 651.

25 Ebenda, S. 667.

Copyrighted material

sen historische Bedeutung im Laufe dieser Korrespondenz immer deutlicher, immer konkreter wurde. Das ist das zentrale Thema ihrer Korrespondenz:

> So lang der König groß ist, muß das Volk klein sein, und so lang das Volk nicht groß geworden, ist die Größe des Königs usurpiert. Also nur wenn der König die eigne Größe aufs Volk überträgt, kann er Anspruch machen, zugleich mit dem Volk sich selber groß zu fühlen; anders aber fällt alle Schuld auf ihn, nur das Volk bleibt unschuldig, mag es groß oder klein sein.

Die historischen Erfahrungen mit Königen reichen bis in unsere Zeit; wir sollten keine auslassen, wenn wir uns die Mühe machen, Bettina von Arnims Aktivitäten zu beurteilen. Der König Friedrich Wilhelm IV. hat geurteilt in dem letzten Brief an die Schriftstellerin, das war 1852, als sie – die auch die Schwäche hatte, nicht aufhören zu können – im Zusammenhang mit ihrem Goethe-Monument um ein Treffen bat. Er hat ihre Rolle nicht als beiläufig, als marginal eingeschätzt wie Spätere, Historiker der Literatur und der Geschichte:

> Als Sie eine Macht waren, vor 1848, war ich, durch das Interesse, welches Sie mir weihten, geschmeichelt. In der Fülle des Bewußtseins meiner Pflichten ertrug ich Ihren Absagebrief und – 1848 … Ist's gut, daß wir uns treffen? (BW:266)

Es ist eine verbreitete Erfahrung, dass alle Texte zu unterschiedlichen Zeiten neu gelesen, anders verstanden werden, dass die Einwirkungen auf die Lektüre ungeheuer vielfältig sind. Wenn das Verständnis für die Texte Bettina von Arnims größer, differenzierter geworden ist, so macht uns die historische Rückläufigkeit im Leben der Menschen und ihrer gesellschaftlichen Organisation im zeitgemäßen Vergleich nicht glücklicher.

Copyrighted material

Copyrighted material

Copyrighted material

Helmut Bock

Schreiben gegen die Katastrophe Bertha von Suttner

1875 reiste sie von Wien nach Paris, wo ein »sehr reicher, hochgebildeter, älterer Herr« seiner Zeitungsannonce zufolge eine »sprachenkundige Sekretärin« benötigte. Wen sie fand, war ein 43-jähriger Einzelgänger, der sich zukünftige Menschen »mit höher entwickelten Gehirnen« wünschte, zugleich aber mit eingefressenem Misstrauen gegen seine Zeitgenossen wandte, unter denen er »viele niedrige, selbstsüchtige, unaufrichtige Charaktere« sah. Der Mann war Schwede, nannte Byron seinen Lieblingsdichter, schrieb selbst ein hundertseitiges Poem philosophischen Gehalts in englischer Sprache – und bekannte freiheraus, eine ungeheure Absicht zu hegen:

> Ich möchte einen Stoff, eine Maschine schaffen können, von so fürchterlicher, massenhaft verheerender Wirkung, daß dadurch Kriege überhaupt unmöglich würden.[1]

Schrecklicher war die Abschaffung des Kriegs, die Idee des Weltfriedens, zuvor kaum gedacht worden. Hier keimte das Projekt, den Krieg durch die ihm eigene Logik – die bewusste Überspannung seiner Vernichtungsgewalt – ad absurdum zu führen. Es war ein Plan, der von einem hochsinnigen ›Faust‹, aber auch einem zynischen ›Mephistopheles‹ verfolgt sein konnte. So heißt es ein andermal von Absicht und Wirkung:

> An dem Tag, da zwei Armeekorps sich gegenseitig in einer Sekunde werden vernichten können, werden wohl alle zivilisierten Nationen zurückschaudern und ihre Truppen verabschieden.[2]

1 Bertha von Suttner: Memoiren, hrsg. v. Lieselotte von Reinken, Bremen 1965, S. 92; Dies.: Lebenserinnerungen, hrsg. v. Fritz Böttger, 4. Aufl., Berlin/DDR 1972, S. 165. Suttners originale Autobiografie erschien unter dem Titel *Memoiren*, Stuttgart 1909.

2 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 233; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 302.

Copyrighted material

Dieser Welt-Friedens-Täter, der das Risiko wagte, den verheerenden Bannstrahl zu erzeugen, um zum Verzicht auf kriegerische Gewalt zu zwingen, war der Erfinder des Dynamits: Alfred Nobel. Der Name der noch unbekannten Frau war Gräfin Kinsky, die aber als Bertha von Suttner in die Geschichte eingehen sollte.

Die Waffen nieder!

Wer diese Szenerie mit ihrer Idee der Unschädlichmachung aller Waffen durch die Androhung mörderischer Übergewalt erinnert, hat nach dem Charakter des damaligen Zeitalters zu fragen, nach der Konfliktlage Europas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Entstehung und das Machtstreben bürgerlicher Nationalstaaten gebar Rivalitäten, die sich in militärischen Auseinandersetzungen entluden. Seit dem Beginn des Krimkriegs, der Russland (das letzte Bollwerk des Feudalsystems) aus der Arena der führenden Großmächte warf, wurde die europäische Staatenwelt bereits fünfmal durch Regionalkriege und schwere Blutopfer erschüttert: 1853/56 Krimkrieg, 1859 Oberitalienischer Krieg, 1864 Deutsch-Dänischer Krieg, 1866 Preußisch-Österreichischer Krieg – und diese alle überbietend: der bewaffnete Konflikt von 1870/71 zwischen den beiden größten Kulturnationen des Kontinents. Der Deutsch-Französische Krieg, in dem bereits mit Nobels Dynamit gekämpft wurde, endete mit einer schweren Belastung der künftigen Staatenbeziehungen: Bismarcks provokatorische Reichsgründung im Spiegelsaal zu Versailles und der darauf folgende Raubfrieden überspitzten den deutschen Triumph zulasten aller Franzosen. Die Annexion Elsass-Lothringens und die Kriegskontribution von fünf Milliarden bewirkten die Fortdauer des gärenden Antagonismus zwischen den beiden Nationen und mit ihm das Menetekel des Kriegs aller Kriege – die Gefahr eines europäischen Gesamtkonflikts, der am Ende sogar zum Weltkrieg entartete.

Mit wachsender Sorge beobachtete die geistige Elite Europas, wie nicht nur dieser militärische Zusammenprall drohte. Mit dem Eilmarsch der Technik und Industrie, den die Wachstumsfanatiker schlechthin einen ›Fortschritt‹ nennen, hatte eine verhängnisvolle, noch heute andauernde Entwicklung begonnen: die permanente Revolution der Waffentechnik und die sich darauf gründende Rüstung aller größeren Staatsmächte. Der Rüstungswettlauf verursachte Massenheere, die zumeist auf Wehrpflicht beruhten und die bestückt waren mit präzis funktionierenden Infanteriewaffen und weitreichender

Copyrighted material

Artillerie, Magazingewehren und Sprenggranaten, Festungssystemen und Panzerschiffen. Und schon wurde dieser ›Fortschritt‹ von Erfindern, Industrieunternehmern, Militärtechnikern beschleunigt, die mit Torpedos gerüstete Unterwasserboote und Bomben werfende Flugmaschinen projektierten. Viele Jahrzehnte nach den Napoleonischen Kriegen war die Alternativfrage ›Krieg oder Frieden?‹ zum fortwährenden Albdruck derer geworden, die eine bürgerliche Gesellschaft der Gerechtigkeit, der Solidarität, des Völkerfriedens wünschten.

1889, etliche Jahre nach Suttners Begegnung mit dem Erfinder Nobel, feierte Paris den 100. Jahrestag der Großen Revolution der Franzosen. Die bürgerliche Klasse, die seit ihrem Herrschaftsbeginn viele Volksproteste und Arbeiterunruhen niedergeschlagen, ebenso oft Staaten und Völker mit Krieg überzogen hatte, trumpfte diesmal als Gastgeber auf. Sie lud zur größten Industriemesse und Weltausstellung an die Ufer der Seine. Auf eben dem Marsfeld, wo die republikanischen Bittsteller von 1791 zusammengeschossen, wo die Blusenmänner des Juniaufstands von 1848 exekutiert und verscharrt worden waren, demonstrierte die Bourgeoisie der Dritten Republik ihre Macht nunmehr auf andere Weise: Dort ragte ein dreihundert Meter hoher, auf vier eisernen Stelzen balancierender Riese, den Ingenieur Alexandre Eiffel und seine proletarischen Helfer errichtet hatten. Selbst nach Jahrzehnten noch höchstes Bauwerk der Erde, war der gigantische Eiffelturm ein ›Arc de Triomphe‹ des Eisenbau- und Maschinenzeitalters.

Tief unten, in seinem Schatten, nutzten die Vertreter auch anderer Länder das französische Zentenarium. Sie hatten neueste Erfindungen und Fabrikate aufgeboten, um in glänzenden Exponaten ihre Modernität und Konkurrenzfähigkeit zur Schau zu stellen. Dies alles bezeugte die stürmische Entwicklung von industrieller Baukunst und Fabrikproduktion, Verkehrs- und Nachrichtenwesen, Wissenschaften und Technologie. Aber die Atmosphäre war trügerisch. Hinter den Festreden, Preisverleihungen und Champagnergüssen der betuchten Männer des Kapitals lauerten feindliche Konkurrenzen, überdauerten alte und immer noch aktuelle Konflikte. In die vordergründige Hochstimmung mischten sich unliebsame Warnungen: Der Eiffelturm zu Paris könnte ein zweiter Turmbau zu Babel sein.

Die sensiblen Kritiker, zumal Rüstungs- und Kriegsgegner, wirkten merklich aktiv am Rande der Festivitäten: Waren vor hundert Jahren nicht Aufklärer und Wortführer der Revolution für Verhältnisse eingetreten, die ›Freiheit‹ und ›Gleichheit‹ als ›unveräußerliche Men-

Copyrighted material

schenrechte‹ garantierten? Hatten sie nicht den Völkern die ›Souveränität‹ zuerkannt und den Schutz vor Willkürakten, also vor Aggressionen und Angriffskriegen, verwirklichen wollen? Mit solchen Erinnerungen versammelten sich humane Querdenker des Bürgertums, Liberale des Adels, vor allem kosmopolitische Intellektuelle zum ersten Weltfriedenskongress. Einzelkämpfer und Abgesandte von Zirkeln, Vereinen, Friedensgesellschaften wollten ihre verstreuten Rinnsale in Europa und Nordamerika zu einer breiteren Strömung vereinigen. Im Juni des Gedenkjahres, drei Wochen vor dem Gründungskongress der Zweiten Arbeiter-Internationale, konstituierte sich somit die moderne bürgerliche Friedensbewegung, deren hauptsächliche Forderung hieß: Vermeidung von Kriegen durch internationale Schiedsverträge, so dass Konflikte zwischen den Staaten durch völkerrechtliche Schlichtung und mithilfe unabhängiger Gerichtshöfe befriedet würden.[3] Eine logische Folge sollte die Verminderung der Rüstungen, wenn nicht sogar die allgemeine Abrüstung sein. Für die Propagierung dieser Zentralidee wurden organisatorische Maßnahmen beschlossen: Gründung nationaler Friedensgesellschaften, Aufbau eines internationalen Koordinierungsbüros, Veranstaltung periodischer Kongresse und Verbreitung wirksamer Friedensschriften. Die Antikriegs- und Kongressbewegung dieser Friedensfreunde wurde ergänzt durch eine Interparlamentarische Konferenz, an der Abgeordnete aus zehn verschiedenen Ländern teilnahmen. Alles in allem: Es waren die menschen- und völkerrechtlichen Verheißungen von 1789, die zum Maßstab internationaler Politik erhoben wurden: ›Die Brüderlichkeit zwischen den Menschen bedingt die Brüderlichkeit zwischen den Völkern.‹

In die Geburtsstunde dieser modernen Friedensbewegung, die wirksamer Mittel bedurfte, um den Un-Geist des Militarismus und der Kriegsbereitschaft zu bekämpfen, trat unverhofft eine Unbekannte. Sie veröffentlichte – genau im Jubiläumsjahr – ein Buch, dessen Titel dem Pazifismus mit nur drei Worten den kürzesten und eindringlichsten Streitruf verlieh: *Die Waffen nieder!*[4]

3 Alfred H. Fried: Handbuch der Friedensbewegung. Teil I: Grundlagen, Inhalt und Ziele, 2. Aufl., Berlin, Leipzig 1911; Ders.: Handbuch der Friedensbewegung. Teil II: Geschichte, Umfang und Organisation der Friedensbewegung, 2. Aufl., Berlin, Leipzig 1913.

4 Bertha von Suttner: Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte, Dresden, Leipzig 1889. Im Folgenden wird gemäß dem Nachdruck dieser Erstausgabe

Copyrighted material

Man bedenke: die Entscheidungen dieses Jahrhunderts, ob gut oder schlecht, wurden von Männern getroffen. ›Männer machen Geschichte!‹ Jetzt aber wagte eine Frau die geistige Rebellion gegen die ureigenste Sache der Männlichkeit, das militärische Staatsdenken rivalisierender Großmächte. Ihr galt der Krieg nicht als ›Erwecker der schönsten menschlichen Tugenden‹, nicht als ›wichtigster Faktor der Kulturentwicklung‹, nicht als ›Vater aller Dinge‹. Den Krieg, den die öffentliche Meinung als geheiligte Institution behandelte, den die Regierungen gegen pazifistische und weltbürgerliche ›Vaterlandsverräter‹ unter Staatsschutz stellten, den die Kirchen mit Gebet und Glockenklang absegneten – eben ihn entlarvte diese Frau: als Völkermord, ›von Staats wegen‹ erlaubtes und begangenes Verbrechen. Hier verblasste die Glorie der Heerführer und Schlachtengewinner, das rühmliche Gedenken an Alexander, Cäsar und Napoleon, die Hochschätzung ihrer beflissenen Epigonen. Mit allen Mitteln rationaler Argumentation und emotionaler Empörung appellierte diese Frau an die Zeitgenossen, ihre Regierungen und Parlamente in die Pflicht zu nehmen: Abrüstung und Völkerfrieden zu verlangen.

Hier war Schreiben eine Tat. Was aber anders als die Agitationsschriften der Friedensgesellschaften war – die Autorin hatte kein Pamphlet, keine Denkschrift, sondern einen Roman verfasst: die *Lebensgeschichte* einer Frau, die die meisten der genannten Militärkonflikte erfahren und erleiden musste, die vier Kriege von 1859, 1864, 1866 und 1870/71. Nie zuvor war der Militarismus in Zentraleuropa mit den Mitteln literarischer Kunst so scharf angegriffen worden. Über alle Widerstände hinweg wurde dieses Buch zum Bestseller seines Zeitalters, zum Epochenbuch.

Wer war diese Frau?

Aristokratie und Generalität, Staatsräson und Kriegswesen hatten gespenstisch an ihrer Wiege gestanden: 1843 in Prag, wo Bertha Sophia Felicita Gräfin Kinsky von Wchinitz und Tettau als Tochter des Feldmarschall-Leutnants und Landesoberhofmeisters der Habsburger Monarchie geboren wurde. Der Vater freilich lebte nicht mehr. Der erste Schrei der Neugeborenen ertönte nicht im barocken Palais Kinsky am Altstädter Ring, sondern im abgelegenen Bürgerhaus, wo

zitiert: Dies.: Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte, hrsg. v. Sigrid und Helmut Bock, Berlin 1990 [Berliner Ausgabe].

Copyrighted material

die junge Mutter und Witwe isoliert von der aristokratischen Familie ihres Mannes lebte. Berthas Geburtsstern stand eher schlecht als recht.

Adlig geboren war sie Frucht einer ›Mesalliance‹. Zwei Brüder ihres Erzeugers waren ebenfalls hohe Generale, und ein Urahn, der in Eger zusammen mit Wallenstein unter den Hellebarden gefallen war, ragte wie eine Marmorstele in der altstolzen Familientradition. Berthas Mutter dagegen war eine geborene von Körner und entstammte dem Bürgertum: eine Verwandte des Dichters Theodor, der 1813 in Lützows Freischar mit *Leier und Schwert* auf *Franzosenblut und Tyrannen* jagte. Ihr mangelten die ›sechzehn Ahnen‹, die in der Wiener Hofburg obligatorisch waren. Jedoch zur hohen ›Société‹ der Donaumonarchie, die golden im historischen Abendlicht schimmerte, drängte das Begehren der Mutter. Sie wollte ihre zur Schönheit und geistigen Regsamkeit gedeihende Tochter in höfischen Kreisen einführen, wenn nicht gar unter die Haube bringen.

»Mit siebzehn war ich ein recht überspanntes Ding.«[5] Bis die Komtess als gereifte Frau diese kritische Selbsteinschätzung von der Romangestalt ihres wichtigsten Buches sagen ließ, war es noch weit. Sie selbst schien vormals mit jugendlicher Naivität die Intentionen der Mutter angenommen zu haben. Feine Kleider, Ballvergnügungen, Konzerte, Badereisen, elitäre Begegnungen – Tochter und Mutter verbrachten mit Vaters Erbteil ein unstetes Leben in Wien, in deutschen Modebädern, Italien und Paris. Die mütterliche Erziehungsstrategie erforderte allerdings beträchtliche Schulung und Bildung, und es war eine durchaus Bildungsfähige, die schließlich mehrere Sprachen beherrschte, belletristische und philosophische Lektüre begriff, harte Exerzitien an Klavier und ihrer Singstimme ertrug, sich gewandt unter Menschen bewegte. In dieser Art Müßiggang waltete Arbeit, wuchs mit der Zeit und der Mühe auch eigenes Wertgefühl. Als der 52-jährige Baron Gustav von Heine-Geldern, schwerreicher Bruder des armen und toten Dichters Heinrich Heine, um Berthas Hand anhielt und der Mutter ein Wohlleben in Villen und Schlössern zusagte, verweigerte sich die Achtzehnjährige der Verlobung: »In mir steigt ein leidenschaftlicher Protest auf – Nein, niemals!«[6] Aber eine eigene und höchste Eroberung gelang der Fünfundzwanzigjährigen

5 Ebenda (Berliner Ausgabe), S. 5.

6 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 42; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 88.

Copyrighted material

dank ihres Aussehens: Im Kurpark von Baden-Baden ging Wilhelm von Hohenzollern, König von Preußen, mit ihr spazieren und erbat sich ihr Fotoporträt.

Erst mit dreißig – ein zweiter, geldstrotzender Bewerber aus Australien war als Schwindler entlarvt, ein dritter und deutscher Kleinstaatenprinz plötzlich verstorben – entfesselte sich die Komtess von dem ihr zugedachten Rollenspiel. Gut möglich, dass Vaters Erbteil aufgebraucht war. Jedenfalls wollte sie hinfort ihre Existenz durch eigene Kraft fristen. Sie verdingte sich 1873 in Wien als Gesellschafterin und Erzieherin der vier Töchter des Freiherrn von Suttner. Ihre Fertigkeiten waren wohl geeignet, diese Rolle auszufüllen; wenn da nicht Amor gewesen wäre, der nach weiteren zwei Jahren ungebührliche Pfeile verschoss. Arthur Gundaccar, der Sohn des Hauses, verliebte sich in die Lehrerin seiner Geschwister, und sie selbst erwiderte seine Zuneigung. Jedoch: Eine Braut ohne Vermögen, überdies sieben Jahre älter als der Mann? Liebe erschien wiederum als ein Verhängnis. Die Frau verließ das Haus derer von Suttner. Sie folgte der schon erwähnten Zeitungsannonce nach Paris, wo eine Begegnung von ganz anderer Art, bedeutsam für später, auf sie wartete. Aus Wien aber telegrafierte ein Verzweifelter: Ohne Dich – kein Leben!

Eine Woche Paris nur. Dann wieder in Wien, heimliche Heirat und Flucht in den Kaukasus, wo eine Gönnerin, frühere Reisebekanntschaft, als Fürstin von Mingrelien das taufrische Ehepaar Suttner willkommen hieß. Das Leben – ein Traum? Neun lange Jahre kann man nicht Gast sein, nicht leben von Luft und dem Leumund ›freiwilliger Emigranten‹, die allerdings nicht ›Asylanten‹ hießen, bürokratischen Schikanen nicht ausgeliefert waren. Was die Liebenden mit Leidenschaft und fast romantischem Selbstvertrauen begonnen hatten, war auch an der Grenze Europas und Asiens, im russischen Protektorat, auf Arbeit angewiesen. Der Mann wechselte vom Angestellten eines Fabrikanten zum Mitarbeiter der Wiener Presse, für die er über Land und Leute Georgiens berichtete. Die Frau begann als Privatlehrerin für Musik und Sprachen. Sie folgte dann aber dem Beispiel des Mannes – und schrieb: Texte im leichtfüßigen Stil zeitgenössischer *Gartenlaube*, die in der fernen Donaumetropole veröffentlicht, sogar bezahlt wurden.

Sie plauderte aus der Welt, die ihr von früh auf vertraut war, dem ›High-Life‹ der Adligen, und sie tat dies für eine Leserschaft, die ihr vorschwebte: »Offiziere, Landedelleute, Rentiers, Industrielle, Künstler, Beamte und unsere schönen eleganten Damen und unsere

Copyrighted material

lesenden und denkenden Hausfrauen.«[7] *Plaudern wir!* hieß eines ihrer Feuilletons, *Die Fürstin Kathi* ein anderes und *Neues aus dem High-Life* war Titel weiterer Texte. Wohlgeborenenleben und Salongespräche – transformiert in Literatur. Immerhin fand der Herausgeber der *Neuen Freien Presse* in ihrem Schreibgehalt »merkwürdige Tiefe und Feinheit«, eine »wissenschaftliche und philosophische Beschlagenheit«. Da Suttner unter Pseudonym schrieb, mutmaßte er anfangs einen Universitätsprofessor. Er verwarf aber seine Annahme wegen der »Grazie«, dem »über alles triumphierenden Humor« und veranlasste eine »schleunige Honorarsendung, um den neuen Mitarbeiter in guter Stimmung zu erhalten«.[8]

Mit den Jahren war der in Wien umrätselten Unbekannten das Schreiben mehr als nur eine *Gartenlaube* wert. Schreiben war Denken, reifte zur Auseinandersetzung mit sich selbst und den Problemen der Welt. Nicht Plauderstoff – Wissen war verlangt. Die beiden Exilanten bestellten sich Schriften und Werke, begannen ein Lese- und Schreibprogramm, das neueste Erkenntnisse der Philosophie, der Naturwissenschaften, der Technologie aufnahm: Charles Darwin, Ernst Haeckel, Herbert Spencer, den englischen Geschichtsphilosophen Henry Thomas Buckle mit seiner *History of Civilisation*. Es waren Wissensquellen, aus denen sie den Grundgedanken der ›Evolution‹, der stetigen Entwicklung in Natur und Gesellschaft schöpften. Die Einsamkeit des Studierens und Schreibens im abgelegenen Holzhaus zu Tiflis, wo nachts die Schakale heulten, wurde zeitweise zum Zwang: Krieg tobte zwischen Russen und Türken, die Frau durfte das Haus nicht verlassen. Trotz des Wissens um Verwirrung, Angst und Hass der Zerstrittenen: Noch regte sich kein Protestgefühl gegen den Krieg. Noch wurde er als ein ›Elementarereignis‹, als Schicksal aufgefasst.

Doch irgendwann stand plötzlich die letzte Woche Paris groß im Raum: die Erinnerung an den Mann, der eine Superwaffe, eine verheerende Zwangsmaschine des Friedens zu fabrizieren wünschte. Suttner schrieb nach Paris, Jahr für Jahr wechselten Briefe zwischen ihr und Nobel. Im Buch *Inventarium einer Seele*, worin sie nach geistigen Voraussetzungen eines sinnvollen Lebens fragte, reflektierte sie über Krieg und Frieden: »Ich möchte lieber Edison heißen als Hannibal,

7 B. Oulot (d. i. Suttner): Inventarium einer Seele, 2. Aufl., Leipzig 1888, S. 365.

8 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 123; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 198.

Copyrighted material

lieber Peabody als Radetzky, lieber Newton als Washington.«[9] Dabei folgte sie der Idee Nobels, die Technik und die Zerstörungsgewalt der Waffen so weit voranzutreiben, dass man vor Waffengebrauch zurückschrecken müsste. Frieden durch Abschreckung! Suttner übernahm Nobels Formulierungen nahezu wörtlich.

Im Frühjahr 1885, nach neun Jahren Exil, kehrten die beiden Literaten nach Wien zurück – ausgesöhnt mit den Eltern des Mannes. Sie konnten Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften, auch in Buchverlagen vorweisen, waren Mitglieder des ›Deutschen Schriftsteller-Verbandes‹, pflegten Beziehungen zu den Münchner Frühnaturalisten um Michael Georg Conrad. Das war kein ›Fürstenhof‹ mehr. Zeitungsredaktionen, Buchverlage, Literaturkreise waren jetzt Ziel ihrer Bestrebungen.

Die sichtlich reifende Schriftstellerin huldigte dem Fortschrittsglauben der Aufklärung. Die Menschheitsgeschichte – eine aufsteigende Entwicklung, beruhend auf den Entdeckungen der Wissenschaften und deren Nutzanwendung. »Maschinenalter«, gedacht als Gegenbegriff zum »Mittelalter«, so bezeichnete sie ihre eigene Epoche. Sie benutzte diesen Zeitalterbegriff auch als Titel einer populärwissenschaftlichen Schrift, die ihrem Friedensbuch unmittelbar vorausging.[10] Auf dem Gebiet der Maschinen, überhaupt der technischen Erfindungen, erschien ihr »kein Gedankenflug zu hoch«, erblickte sie die Menschheit »an der Schwelle neuer Umwälzungen« – schon deutlich erkennbar durch Elektrizität, Telegraf, Telefon und (wie sie tatsächlich schrieb) demnächst durch Flugapparate, Fernheizung, Television. Sie glaubte bei alledem an einen Sinn, eine Ratio in der Geschichte: die Vernunft der Humanität, die sich durch Gedanke und Tat bedeutender Menschen auch gegen Widerstände durchsetzen werde.

> Alle Ungerechtigkeiten, alle Mißstände in den sozialen Verhältnissen – als da sind: Sklaventum, Arbeiterelend u. dgl. – beruhen auf irgendeiner fundamentalen Ungerechtigkeit, auf irgendeinem von den Menschen – nicht von der Natur – begangenen Fehler. Und Fehler lassen sich gutmachen, Irrtümer lassen sich berichtigen.[11]

9 Oulot (wie Anm. 7), S. 118.

10 Jemand (d. i. Suttner): Das Maschinenalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit, Zürich 1889.

11 Ebenda, S. 260.

Copyrighted material

Jedoch dieser Fortschrittsglaube wurde verdüstert durch schlimme Erfahrungen und Einsichten. Sie erkannte, dass »alle Errungenschaften des neuen Geistes« von Barbaren der modernen Gesellschaft ausgenutzt, »alle Fortschritte der Technik sogleich für Mord- und Vertilgungszwecke« missbraucht wurden.[12] Im Klima der Staatsrivalitäten, der Wehrhaftmachung und Verhetzung der Völker sah sie ein Militärwesen und eine Waffentechnik wuchern, die bereits alles Bisherige übertrafen – bald aber mit geradezu sinnwidriger Zerstörungskraft gegen die Menschheit entfesselt würden. Es waren nicht mehr nur regionale Kriege, es war ein Krieg des ganzen Kontinents, der am politischen Horizont des Jahrhunderts heraufdrohte. Suttner beschrieb ihn in warnenden Visionen:

> Jedes Dorf eine Brandstätte, jede Stadt ein Trümmerhaufen, jedes Feld ein Leichenfeld und noch immer tobt der Kampf: unter den Meereswellen schießen die Torpedoboote, um mächtige Dampfer in den Grund zu ziehen, in die Wolken steigen bewaffnete und bemannte Luftschiffe einer zweiten äronautischen Truppe entgegen [...].[13]

Dies werde der herandrohende »nächste«, der »große«, der »*letzte* Krieg des zivilisierten Europa« sein. Käme er aber verzögert, um etliche Jahre später, so werde der Missbrauch von Wissenschaft und Technik zu noch viel schlimmeren, nämlich totalen Vernichtungsmitteln führen: zu weittragenden Schnellfeuergeschützen mit »500 Schuss in der Minute«, zu elektrischen Mordmaschinen, die »mit *einem* Schlage ein ganzes Herr vertilgen«, zu »Sprengstoffpillen, die, aus Wolkenhöhen herunterregnend, in ein paar Minuten eine Stadt zertrümmern«.[14]

War das nur ›Science-Fiction‹, gruslige Zukunftsfantasie und Sensationsmacherei? Es war Nobels Primärwissen und unheilvolle Prognose, woraus diese Aufklärerin eine Folgerung zog, die uns noch heute bewegt:

> Jener Punkt, wo alles, was ist, aufhören muss – der Punkt der Unerträglichkeit nämlich –, von dem war die Waffenbelastung der Welt nicht mehr fern. Aller Reichtum, alle Volkskraft, alles

12 Ebenda, S. 274.
13 Ebenda, S. 277.
14 Ebenda, S. 275.

Copyrighted material

> Leben nur auf ein Ziel – Vernichtung – hingelenkt: ein solches System muss endlich entweder die Menschheit oder sich selber vernichten.[15]

Erst als Suttner diese ungeheuerliche Perspektive erkannte und nach humanen Konfliktlösungen fragte, erfuhr sie auf einer erneuten Parisreise von der Existenz frühpazifistischer Vereinigungen: der seit 1867 bestehenden ›Ligue internationale de la Paix et de la Liberté‹ mit dem Hauptsitz in Genf und der jüngeren, 1880 gegründeten ›International Arbitration and Peace Association‹, die neben dem Hauptsitz in London auch nationale Zweigvereine in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Italien, Ungarn, Norwegen, Schweden, Dänemark und den USA unterhielt. Sie übernahm diese Informationen in die Druckfahnen ihres Textes *Maschinenalter* und vertrat jetzt selbst die politischen Vorstellungen der Friedensgesellschaften: »Schiedsgerichte und Abrüstung«.[16]

Maschinenalter war Suttners erste Schrift, die explizit pazifistisches Gedankengut verbreitete. Weil ihr Buch eigentlich keine Erzählung, eher eine populärwissenschaftliche Darstellung war, rechnete sie nur mit einer geringen Leserschaft: noch immer mit Wohlgeborenen und Bildungsbürgern, die in Salons zeitkritische Literatur debattierten. Indes blieben breitere Kreise, die durchaus die Mittel besaßen, sich Bücher zu kaufen, gleichgültig.

> Die deutschen Männer lasen nicht. Die waren auf den Exerzierplätzen, in den behördlichen Ämtern – oder auch am Skattisch beschäftigt… Auf diese Art ward die Kenntnisnahme der neuesten Literatur-Erzeugnisse den Frauen und den jungen Mädchen überlassen.[17]

Für diese freilich war *Maschinenalter* keine passende Lektüre. Ohnehin hatte die Autorin ihre Schrift unter dem Pseudonym ›Jemand‹ veröffentlicht, weil sie meinte, ein von einer Frau verfasstes Buch politisch-philosophischen Anspruchs werde kaum zur Kenntnis genommen, sogar angezweifelt. Wie zur Bestätigung musste sie erfahren, dass ihre Arbeit manchmal zwar von männlichen Lesern gelobt wurde, die aber betonten, dass diese Lektüre ›kein Buch für Damen‹ sei.

15 Ebenda, S. 274.
16 Ebenda, S. 278ff.
17 Ebenda, S. 229.

Copyrighted material

Indem sie sich nun den großen und schwierigen Fragen der Menschheit zuwandte, verschrieb sie sich den Bestrebungen der Friedensagitatoren, wohl wissend, dass diese von Nationalisten und Militaristen als ›Feiglinge‹ und ›Vaterlandsverräter‹ verleumdet wurden. »Der Friedensliga«, schrieb sie in ihren *Memoiren*, »wollte ich einen Dienst leisten – wie konnte ich das besser tun, als indem ich ein Buch zu schreiben versuchte, das ihre Ideen verbreiten sollte? Und am wirksamsten, so dachte ich, konnte ich das in Form einer Erzählung tun. Dafür würde ich sicherlich ein größeres Publikum finden als für eine Abhandlung.«[18] Also schrieb Bertha von Suttner *Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte.*

Das Epochenbuch

Die Veröffentlichung war unerwünscht: »Dieser Gegenstand interessiert unser Publikum nicht!« – »Für diesen Roman haben wir keine Verwendung.« – »Große Kreise unserer Leser würden sich durch den Inhalt verletzt fühlen.«[19] So antworteten Verleger und Journalredakteure mit Berufung auf die herrschende Meinung in den Militärstaaten Österreich-Ungarn und Deutschland. Aber Edgar Pierson, Verlagsbuchhändler in Dresden, der Residenz eines relativ selbstständigen Königtums im preußisch-deutschen Kaiserreich, mochte einen Schleichweg suchen und machte den Vorschlag, den herausfordernden Titel zu ändern und den Text »einem erfahrenen Staatsmann zur Durchsicht« zu geben, damit Anstößiges gestrichen würde.[20] Nur zögerlich gab er dem Drängen der Verfasserin nach, publizierte er das unveränderte Manuskript gegen Ende des Jahres 1889 in nur 1.000 Exemplaren.

Die im Untertitel angezeigte *Lebensgeschichte* ist ein Roman: fiktive Autobiografie einer österreichischen Gräfin Martha Althaus, die in Böhmen lebt und die zeitgenössischen Kriege übersteht. Dabei vollzieht sich die Wandlung der Gestalt, die in einer Generalsfamilie kriegsgläubig erzogen wird, zweimal heiratet, beide Männer und

18 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 139f.; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 215.

19 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 141; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 217f.

20 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 141; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 218.

Copyrighted material

selbst ein Kind in den Kriegswirren verliert – bis nach soviel Leid und Tod aus der Kriegsbefürworterin eine Kriegsgegnerin und Mitstreiterin der Friedensbewegung wird. Der Text ist in der Ich-Form geschrieben. Martha Althaus erzählt ihre Geschichte ›vom Ende her‹, aus der Perspektive des damals aktuellen Jahres 1889. Anhand von Tagebuchnotizen und Erinnerungen überdenkt sie ihren Lebensweg, die objektiven und subjektiven Beweggründe ihrer Metamorphose. Erzählen als Selbstklärung – und schon damals: reflektierendes Erzählen mit Rückblende und Montagen.[21]

Wohl spielt der Roman wieder im ›High-Life‹ der Wohlgeborenen. Man könnte ihn auch lesen wegen der Auskünfte über Lebensweise, Denken und Handeln, Differenzierung und Krisenbewusstsein des Adels in seiner Spätzeit. Doch nicht ›von der Höhe herab‹ wird über Leben in Krieg und Zwischenkriegszeiten erzählt. Szenen des individuellen Glücks werden von Kriegsbildern überschattet: Elendsschilderungen und Schreckensszenen, die sich auf Schlachtfeldern und Sanitätsplätzen zutragen, die den Leser mit dem Unglück der Soldaten und ihrer Familien, der Verheerung von Kriegsepidemien und Seuchen konfrontieren. Suttner folgt der naturalistischen Gestaltungsweise des Franzosen Emile Zola und der Bildkunst des russischen Malers Wassili Werestschagin, dessen Wanderausstellungen das Grauen des Kriegs veranschaulichten. Auch dieser Roman bewirkt Schock und Erschrecken, erspart dem Leser kein Mitgefühl, kein Mitleiden. Nein, aus der Höhe des ›High-Life‹ wird diese Menschenwelt nicht gesehen.

Suttner ironisiert die gängigen Zeitungsillustrationen und die Historienmalerei:

> Auf einem Hügel oben, in einer Gruppe von Generälen und hohen Offizieren, mit einem Feldstecher am Auge: das ist die an ästhetischen Eindrücken ergiebigste Situation im Kriege. [...] Von der Hügelstation herab sieht man wahrlich ein Stück Kriegspoesie. Das Bild ist großartig und genügend entfernt, um wie ein wirkliches Gemälde zu wirken [...]: kein fließendes Blut, kein Sterberöcheln – nichts als erhabene prächtige Linien- und Farbeneffekte.[22]

21 Sigrid Bock: Bertha v. Suttner. Die Waffen nieder! Vom Roman zur organisierten Friedensarbeit. In: Die Waffen nieder! Schriftsteller in den Friedensbewegungen des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Sigrid Bock, Wolfgang Klein, Dietrich Scholze, Berlin/DDR 1989, S. 31ff.

22 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe), S. 218f.

Copyrighted material

Der Feldherrnhügel ist nicht der Ort des Erzählens, vielmehr steht die Schreiberin tief in der Ebene des Getümmels, scheinbar mit ausgeliefert dem Abschlachten und Verbluten. Ihre Schilderungen sollen bei den Lesern »Missbilligung, Empörung, Entrüstung« erzeugen. Und gerade weil Suttner ihr Figurenensemble dem ihr wohlbekannten Adel entnimmt, den politisch Eingeweihten, Herrschenden, Verantwortlichen, stellt sie die Aristokratie vor das Weltgericht der Menschheit.

> Die Glänzenden, Heiteren, Vornehmen selber sind es ja, welche den Jammer in Szene setzen, welche nichts tun wollen, ihn abzuschaffen, welche, im Gegenteil, ihn glorifizieren und mit ihren Goldborten und Sternen den Stolz bekunden, den sie darein setzen, die Träger und Stützen des Jammersystems zu sein.[23]

Kühle oder vernünftelnde Kritiker aus dem progressiven Lager, so Carl von Ossietzky[24], haben später gerügt, dass hier nicht ohne Sentimentalität, fantasievolles Mitleiden, schmerzhafte Gefühlserregung erzählt wird. Gewiss erinnern manche Textteile an den Emotionalstil der *Gartenlaube*, der uns Heutigen fremd geworden ist.

> Ich wollte nicht nur, was ich dachte, sondern was ich fühlte – leidenschaftlich fühlte – in mein Buch legen können, dem Schmerz wollte ich Ausdruck geben, den die Vorstellung des Krieges in meine Seele brannte [...].[25]

In diesen Empfindungen bleibt Suttner aber nicht befangen. Sie praktiziert Wirkungsabsichten, die darauf abzielen, im Leser einen Gefühlszwang gegen den Krieg und zugunsten des Friedens hervorzubringen. Suttners geistige Grundhaltung ist ganz der Vernunft, dem Rationalismus verpflichtet. Rational ist die Argumentation gegen militaristisch gefärbte Phrasen, Traditionsbilder, Geschichtsdeutungen. Rational ist das Arrangement des Ganzen, vor allem die Verflechtung des Fiktiven mit den authentischen Zeugnissen des erzählten Weltausschnitts. Suttner hatte genaue Studien betrieben, Archive und Zeitungen gesichtet, Kriegsberichte und Geschichtswerke aus-

23 Ebenda, S. 285.

24 Carl von Ossietzky: Die Pazifisten (Oktober 1924). In: Ders.: Rechenschaft. Publizistik aus den Jahren 1913–1933, Berlin/DDR 1982, S. 45ff.

25 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 140; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 215.

Copyrighted material

gewertet, Augenzeugen befragt – bevor sie deren pseudopatriotische Phraseologie wider den Strich bürstete, um gegen die Kriegs-Verherrlichung ihre Kriegs-Verneinung zu setzen. Sie konfrontierte die verlogene Staatsräson und Kriegsromantik mit dem Leiden und Sterben der Individuen, die doch nur ein einziges Leben haben und unter der Willkür von Kriegführung unwiederbringlich zugrunde gehen.

Diese Erzählerin nahm Elemente einer Schreibweise vorweg, die wir in der französischen und deutschen Antikriegsliteratur nach dem Ersten Weltkrieg weiterentwickelt finden: Henri Barbusse, Arnold Zweig, Ludwig Renn, Erich Maria Remarque schrieben dann mit der persönlichen Kriegserfahrung des Soldaten.[26] Jedoch die sensitive Radikalität der Antikriegshaltung in Suttners Roman resultierte insbesondere aus der bis heute seltenen, bei Christa Wolfs *Kassandra*[27] wieder erscheinenden Erzählperspektive: der einer vom Krieg betroffenen, am Krieg leidenden Frau. Sie nämlich ist es, die den Krieg als ein von Herrschenden gemachtes und zu verantwortendes Verbrechen entmystifiziert.

Suttner schrieb nicht nur gegen die hochorganisierten Staatsgewalten. Sie sah sich den weltweit verbreiteten Bibliotheken gegenüber, die mit Schriften kriegerischen Inhalts angefüllt sind: den Heldenlegenden und Kriegsgeschichten, der nationalistischen Erbauungsliteratur und Traditionspflege, den Lehrbüchern der Militärwissenschaft und Kampftechnik, den Leitfäden der Rekrutenausbildung und Truppenführung, des Waffengebrauchs und der Ballistik, den Generalstabsberichten und Schlachtchroniken, den Sammlungen der Soldatenlieder und Kriegsbräuche. Gegen diese martialische Literaturmasse beschwor Suttner das historische Friedenserbe – wertvollstes Gut der Weltliteratur, freilich in ›ein paar Heftchen‹ zu fassen, so dass ein Friedensfreund kleinmütig werden könnte, wenn er nach Quantität messen wollte.

26 Henri Barbusse: Le Feu, Paris 1916; Arnold Zweig: Der Streit um den Serganten Grischa, Potsdam 1927; Ludwig Renn: Krieg, Frankfurt/M. 1928; Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues, Berlin 1929. Siehe Sigrid Bock: Antikriegsliteratur zwischen zwei Weltkriegen – Bemerkungen zu Wirkungsbedingungen und Wirkungsweise deutscher Literatur. In: Friedliche Koexistenz. Erfahrungen – Chancen – Gefahren, Berlin/DDR 1987, S. 87ff.; Dies.: Von der Kraft der Literatur. Zur Wirkung des Romans »Die Waffen nieder!« von Bertha v. Suttner. In: UTOPIE kreativ (Dezember 2005), Heft 183, S. 1081ff.

27 Christa Wolf: Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, Berlin/DDR 1983.

Copyrighted material

Um nun den Leser mit Friedensideen der Vergangenheit bekannt zu machen, lässt die Autorin an Aristophanes, Sokrates, Terenz, Cicero, Virgil denken, an Größen der Antike, die auf Humanität und friedliches Leben gerichtet waren. Sie nennt Projekte friedenstiftender Fürsten- und Staatenbünde, entworfen von dem Hussitenkönig Podiebrad, von den Franzosen Henry Quarte und Sully. Sie skizziert die Linie der Friedensutopien, die von Abbé de Saint-Pierre über Voltaire und Kants berühmten Traktat zu den französischen Sozialisten Saint-Simon und Fourier führt. Sie vergisst auch nicht die Quäker und Kriegsdienstverweigerer seit William Penn, die englischen Völkerrechtler und Freihandelspropagandisten seit Jeremy Bentham. In sehr bewusstem Kontrast zur berüchtigten Sentenz des Generalfeldmarschalls Graf von Moltke, wonach der »ewige Friede« bloß ein »Traum« sei »und nicht einmal ein schöner«, finden wir in der Schilderung der Vorkriegssituation von 1870 »ein aus Volkskreisen« stammendes Manifest: Gezeichnet von dem Sozialdemokraten Wilhelm Liebknecht, nennt es den »bloßen Gedanken an einen deutsch-französischen Krieg« ein folgenschweres »Verbrechen«.[28]

So suchte pazifistisches Denken sein ihm angemessenes Erbe in der Geschichte. Es stellte die humane Tradition des Friedens und des sozialen Fortschritts gegen die Tradition des Militarismus und der Bedrückung des Volkes, von dem die Suttner hochsinnig dachte.

> Aber das Volk? Man frage es nur, bei ihm ist der Friedenswunsch glühend und wahr, während die Friedensbeteuerungen, die von den Regierungen ausgehen, häufig Lüge, gleisnerische Lüge sind – oder wenigstens von den anderen Regierungen grundsätzlich als solche aufgefasst werden. Das heißt ja eben ›Diplomatie‹.[29]

In der fünften Buchauflage von 1892 lautet der kritische Ruf an Regierungen und Parlamente:

> Seid ihr denn nicht da, um des Volkes Willen zur Geltung zu bringen? Das Volk will die produktive Arbeit, will die Entlastung, will den Frieden.[30]

28 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe), S. 355.

29 Ebenda, S. 327.

30 Ebenda (Textvarianten), S. 482 f. Im Anhang der Berliner Ausgabe sind alle inhaltlich wesentlichen Änderungen und Zusätze nachgewiesen, wodurch

Copyrighted material

Suttners Buch überflog alle Bedenken und Widerstände von Verlegern und Redakteuren. Die Erstauflage war schnell vergriffen, zahlreiche Bestellungen liefen bei Pierson in Dresden ein. Schon am 16. Juni 1890 drängte dieser selbst, die »zweite Auflage unverändert schnellstens erscheinen« zu lassen, wobei er gleich 2.000 Exemplare in Auftrag gab.[31] Seitdem folgte eine Auflage nach der anderen. Tausende Leser begegneten einer Haltung, die in der breiten Öffentlichkeit ganz ungewohnt, sogar unerwünscht war. In der Presse begannen Streitgespräche über Krieg und Frieden. Vorsichtig Schweigende wurden zum Reden ermutigt, Gleichgültige hochgeschreckt, Kriegsgläubige verunsichert, zumindest herausgefordert.

»Mit wahrem Heldensinne wird da Front gemacht gegen den Zug unserer Zeit und dem Kriege der Krieg erklärt. Niemals ist dem Militarismus in so drastischer Weise dargetan worden, wie viel Elend er um sich verbreitet und wie schön das von ihm missachtete Leben sein kann«, bekannte am 1. März 1890 die *Neue Freie Presse* in Wien.[32] »Das Buch ›Die Waffen nieder!‹ ist ein gewaltiges und ergreifendes Pronunziamento gegen den Krieg, wie schon lange keins mehr geschrieben worden ist«, hieß es in der sozialdemokratischen Zeitschrift *Die Neue Zeit*.[33] Leo Tolstoi, der den praktizierten Vorschlägen der Pazifisten mit Skepsis begegnete, schrieb gleichwohl im Brief an Suttner:

> Die Abschaffung der Sklaverei wurde durch das berühmte Buch einer Frau, Mme. Beecher-Stove, vorbereitet. Gebe Gott, daß die Abschaffung des Krieges durch das Ihre bewirkt wird![34]

Der Österreicher Peter Rosegger erwog in seiner Buchbesprechung:

Suttner die Erstausgabe von 1889 in der 5. Auflage von 1892 ergänzte, ebenda, S. 478ff.

31 Zitiert nach Sigrid und Helmut Bock: Bertha von Suttner. Arbeiten für den Frieden. In: ebenda, S. 405f.

32 Neue Freie Presse, 15. März 1890, S. 1, zitiert nach Beatrix Kempf: Bertha von Suttner. Das Leben einer großen Frau, Wien 1964, S. 30.

33 Die Neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens, Stuttgart 1890, S. 140ff., siehe auch Anmerkung 52.

34 Leo Tolstoi an Suttner, 10./22. Oktober 1891. In: Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 170f.

Copyrighted material

> Es gibt Gesellschaften zur Verbreitung der Bibel, möge sich auch eine Gesellschaft bilden zur Verbreitung dieses merkwürdigen Buches, welches ich geneigt bin, ein epochemachendes Werk zu nennen.[35]

Aus geschichtlichem Abstand urteilte Alfred Hermann Fried in seinem *Handbuch der Friedensbewegung* (1913) ebenfalls über ein »epochemachendes« Buch, das »wie eine Explosion« gewirkt habe:

> Es war, als ob sich den Lesern eine neue Welt auftat, und in Hunderttausenden von Gemütern mochte es zum erstenmal die beschönigende Vorstellung des Krieges, welche die Schule zu verbreiten sich Mühe gibt, zerstört und den Gedanken an die Notwendigkeit und an die Möglichkeit einer Beseitigung dieses Übels hervorgerufen haben.[36]

Suttner selbst dämpfte solche Hochschätzungen ein wenig. Sie betonte, dass ihr Buch kein Kunstwerk, vielmehr nur ein Tendenzroman sei, der seine Wirkung nicht der eigenen gestaltenden Kraft verdanke.

> Ich glaube nämlich, daß, wenn ein Tendenzbuch Erfolg hat, dies nicht von der Wirkung abhängt, die es auf den Geist der Zeit ausübt, sondern umgekehrt, daß der Erfolg eine Wirkung des Zeitgeistes ist.[37]

Dennoch – es war Erzählung, gestaltete Literatur, die den Widerhall erzeugte. Selbst Felix Dahn, literarischer Kriegsideologe und wütender Gegner der Suttner, musste im Zeitungsinterview dem Roman die Fähigkeit zuerkennen, den Militarismus im Geiste erschüttern zu können:

> Der Krieg ist notwendig, und er hat neben schädlichen auch wohltätig veredelnde, sittlich erziehende Wirkungen. [...] Jener Dame Ausführungen aber schädigen die Volksseele, denn sie untergraben das Pflichtbewusstsein, die Vaterlandsliebe und die heldenhafte Gesinnung.[38]

35 Zitiert nach Kempf (wie Anm. 32), S. 33.

36 Fried (wie Anm. 3, II. Teil), S. 104.

37 Bertha von Suttner: Krieg und Frieden. Sonderdruck eines Vortrages in München vom 5. Februar 1900, S. 17, zitiert nach Brigitte Hamann: Bertha von Suttner. Ein Leben für den Frieden, München, Zürich 2005, S. 136.

38 Felix Dahn in: Die Waffen nieder! Monatsschrift zur Förderung der

Copyrighted material

Suttner und Nobel: Zwei Wege, den ›Krieg unmöglich zu machen‹

Die bemäkelte »Dame« hatte der Friedensbewegung »einen Dienst leisten« wollen. Sie hatte die Anforderungen, die sie an ihr Schreiben stellte, gewiss hoch gewertet – aber nur ein »kleines Rollenfach« erstrebt, das sie »auch ganz ausfüllen« könne: »die Rolle einer treuen, fleißigen, begeisterten Mitstreiterin«.[39] Der Roman jedoch riss seine Autorin auf Gedeih und Verderb in die Unruhe der Öffentlichkeit. Sehr schnell stiegen die Buchauflagen, geriet aber auch Suttner selbst in den Sog der praktischen Friedensarbeit.

Im September 1891 publizierte sie den Aufruf zur Gründung einer ›Österreichischen Gesellschaft der Friedensfreunde‹, die nach einem Monat bereits zweitausend Mitglieder vereinte und die Schriftstellerin zur Präsidentin wählte. Im November desselben Jahres tagten in Rom der dritte Weltfriedenskongress und eine neue Konferenz der ›Interparlamentarier‹: Zum ersten Mal sprach auf dem Kapitol, das traditionell nur Männern und den legendären altrömischen Gänsen vorbehalten war, eine Frau, die nach eigenen Worten »weiter keine Verdienste hatte, als ein aufrichtiges Buch geschrieben zu haben«[40]. Sie wurde als Vizepräsidentin in das Internationale Friedensbüro gewählt, das in Bern die Friedensinitiativen koordinieren sollte. An den Gründungen der Friedensgesellschaften in Deutschland und Ungarn war sie ebenfalls beteiligt, und seit Februar 1892 erschien unter ihrer Herausgeberschaft eine neuartige Zeitschrift in Berlin: *Die Waffen nieder! Monatsschrift zur Förderung der Friedensidee.* Das Journal war Organ der Friedensgesellschaften Deutschlands und Österreichs, vertrat die Interessen des Berner Friedensbüros und der Interparlamentarischen Konferenzen. Sprunghaft veränderte sich Suttners Leben, kamen aber auch bange Fragen auf. Würde sie allen Erwartungen gerecht werden können? – Im Brief an den österreichischen Freund Bartholomeus Carneri lautet die Antwort:

> So furchtbar laut in die (politische) Öffentlichkeit getreten zu sein, wie ich's jetzt getan, ist mir kein angenehmes Bewusst-

Friedensidee, Jg. 1896, S. 429. Dahn war Verfasser des Buches *Ein Kampf um Rom* (1876).

39 Suttner an Alfred H. Fried, 26. November 1898, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 250.

40 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 186.

Copyrighted material

> sein – und die Last der ferneren Tätigkeitspflicht liegt mir auch schwer auf der Schulter; aber ich musste es tun [...]. Konnte ich anders? Anders als es zu versuchen?[41]

Suttner hörte niemals auf, Literatin zu sein. 1906 erschienen im Verlag Pierson die 37. Auflage ihres Antikriegsbuches und eine 12-bändige Gesamtausgabe ihrer Schriften. Die *Lebensgeschichte* der Martha Althaus war in sechzehn verschiedenen Sprachen publiziert. Aber das ›Wichtigste‹ ihres Lebens nannte die Schriftstellerin nunmehr: ›Friedensarbeit‹. Ihre gewandten Umgangsformen, ihre Vielsprachigkeit – überhaupt alles, was Erziehung, Bildung, Erfahrung in ihr angelegt hatten, nutzten jetzt der Kommunikation unter Friedensfreunden. So wuchs sie zur repräsentativen, gar namhaftesten Persönlichkeit des internationalen Pazifismus vor dem Ersten Weltkrieg. Vom Ziel ihrer Arbeit sagte sie selbst: Ein in Waffen starrender Frieden sei keine Wohltat – stattdessen wolle sie für Vereinigungen wirken,

> deren Zweck es ist, [...] durch den gebieterischen Druck des Volkswillens die Regierungen zu bewegen, ihre zukünftigen Streitigkeiten einem [...] internationalen Schiedsgericht zu übermitteln und so ein für allemal an Stelle der rohen Gewalt das Recht einzusetzen.[42]

Hier ist der Platz, um über die Beziehungen zwischen Suttner und Nobel zu berichten. Schon bald nach Erscheinen des Antikriegsbuches schrieb der Erfinder aus Paris an die Schriftstellerin, dass ihr »kostbares Werk« in allen Weltsprachen gelesen und durchdacht werden sollte. Nachdrücklicher noch klangen die Zeilen, mit denen er wünschte, dass »der Zauber Ihres Stils und die Größe Ihrer Ideen sehr viel weiter tragen werden als [...] alle Werkzeuge der Hölle«.[43] Das war nicht wenig für einen Mann, der solche Werkzeuge in die Welt setzte und unter seinem Namen auch weltweit verbreiten ließ – ein Genie, mit dem der Sündenfall moderner Naturwissenschaft und Technologie begonnen hatte. Denn es klaffte ein abgrundtiefer Riss in Nobels

41 Suttner an Bartholomeus Ritter von Carneri, 11. September 1891, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 154f.

42 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe), S. 391f.

43 Nobel an Suttner, 1. April 1890 (franz.). In: Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 143 und Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 219 (Übersetzungen mit textlichen Abweichungen).

Copyrighted material

Leben und Schaffen. Er hatte dem Ringen des Menschen mit der Natur nützlich sein wollen: Seine ureigene Entdeckung, das Dynamit, sollte die Produktion in den Bergwerken, die Arbeit im Straßen-, Kanal- und Eisenbahnbau erleichtern. Aber mit dieser Erfindung und zudem mit den eigenen Fabriken in Schweden und Krümmel bei Hamburg (1865) hatte er eine Entwicklung losgetreten, die weltweite Sprengstoffindustrien wie einen gleißenden Kometenschweif nach sich zog. Die unter Nobels Namen patentierte Dynamitproduktion stieg von 424 Tonnen im Jahr 1870 auf 66.500 Tonnen im Jahr 1896.[44] In unheilvoller Geschwindigkeit verwob sich die gute Absicht, der primitiven Arbeit und der Unwissenheit der Menschen abzuhelfen, mit der Herstellung menschenvernichtender Waffen. Nobel hatte inzwischen sogar das Ballistit (1887), ein rauchschwaches Schießpulver, erfunden, das bei Artilleriegefechten nur schwierig zu rekognoszieren war. Ob er es wollte oder nicht – er hatte sich selbst hineinbegeben in die Barbarei der Kriegsmittel- und Waffenproduktion, der kalkulierten Kriegsgefahren.

So beschaffen war die Welt, in der Nobel sein Genie entfaltete, seine Sprengstofffabriken produzieren ließ, seine Riesengewinne kassierte – und dennoch nicht glücklich war. In Gewissensnöten und peinlichen Selbstbefragungen tastete er nach der ungeheuren Mord- und Friedenswaffe, die den Kriegen ein Ende gebieten sollte. Der Ehelose und sicherlich oft Einsame, der ›Streit wie die Pest‹ hasste, Räuber seiner Patente nur widerwillig verfolgte, in Augenblicken seines Weltschmerzes geistige Wahlverwandtschaft in den Dichtungen Byrons und Shelleys suchte, fand zumindest das Glück eines schöpferischen Alter Ego. Das eben war die Frau, die ihm 1875, noch wenig welterfahren, sein einleitend erinnertes Geständnis entlockt hatte – 1889 aber im Namen einer ganz anderen Friedensbemühung entgegenkam. Sie antwortete auf Nobels Idee, den Krieg durch Abschreckung zu bannen, mit der pazifistischen Alternativkonzeption: Statt Frieden durch Androhung einer absolut vernichtenden Superwaffe – Frieden durch Recht!

44 Horst Kant: Dynamit und Friedenspreise. Ambivalenz des wissenschaftlich-technischen Fortschritts. In: Krieg oder Frieden im Wandel der Geschichte. Von 1500 bis zur Gegenwart, hrsg. v. Helmut Bock und Marianne Thoms, Berlin/DDR 1989, S. 216; Ders.: Alfred Nobel, 2., erg. Aufl., Leipzig 1986, S. 41ff.

Copyrighted material

Einig blieben sich beide in dem Ziel, den Krieg unmöglich zu machen. Im Spätsommer 1892, nach dem vierten Weltfriedenskongress in Bern, besuchte Suttner den Erfinder und Großunternehmer in Zürich. Nobel leistete für die Wiener Friedensorganisation seine Unterschrift und eine hohe Geldspende – und dieses erste war nicht das letzte Mal. Aber er sah die Ideen des Schiedsgerichts und der Abrüstung »nur langsam vorankommen«, so dass er noch immer meinte: »Meine Fabriken werden vielleicht dem Krieg noch früher ein Ende machen als Ihre Kongresse [...].«[45]

Die Begegnung hinterließ abermals Spuren tiefer Sympathie. Am 7. Januar 1893 lautet Nobels Neujahrsgruß aus Paris: »Liebe Freundin! Ein gutes Jahr für Sie und Ihre edelmütige Kampagne, die Sie so nachdrücklich gegen die Unwissenheit und Dummheit führen.« Dann äußerte er Gedanken zur Reform des europäischen Staatensystems:

> Ich spreche nicht von Abrüstung, die nur sehr langsam vorankommen kann; ich spreche nicht einmal von einem für alle Nationen verbindlichen Schiedsspruch. Aber man wird bald zu dem Ergebnis kommen müssen (und man kann dorthin gelangen), wenn alle Staaten sich verpflichten, sich geschlossen gegen den ersten Angreifer zu wenden. Dann werden Kriege unmöglich werden. Und man erreicht, daß selbst der streitsüchtigste Staat sich an einen Schiedshof wenden oder sich ruhig verhalten muß. Wenn der Dreibund anstelle von drei Staaten alle Staaten umfaßte, wäre der Frieden für Jahrhunderte gesichert.[46]

Nobel nutzte das Beispiel des ›Dreibundes‹, des militanten Bündnisses Deutschlands, Österreichs und Italiens, für die weit höhere Forderung nach einem Staatensystem der kollektiven Sicherheit ganz Europas.

Der engagierte Skeptiker hatte also der Abschreckung durch bewaffnete Gewalt nicht abgeschworen. Dennoch trug er sich jetzt mit der Idee, einen »Friedenspreis« zu stiften. An die Erwägung, den Preis »alle fünf Jahre« und im Ganzen nur etwa »sechsmal« zu verteilen, knüpfte er eine sehr zweifelnde Vorausschau ins 20. Jahrhundert:

45 Suttner (wie Anm. 1, Memoiren) S. 233; Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 302.

46 Nobel an Suttner, 7. Januar 1893 (franz.). In: Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 234 und Dies. (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 303 (Übersetzungen mit textlichen Abweichungen).

Copyrighted material

> [...] Wenn es in dreißig Jahren nicht gelungen ist, das gegenwärtige System zu reformieren, wird man notgedrungen in die Barbarei zurückfallen.[47]

Bei seinem Tod am 10. Dezember 1896 hinterließ Alfred Nobel sein Erbe als ein zweischneidiges Schwert: 93 Dynamitfabriken in 19 Ländern. Sein erwirtschaftetes Vermögen betrug 33 Millionen Schwedenkronen (nach aktuellem Wert von 1980 etwa 700 Millionen). Er konnte die Liquidation seiner Unternehmen, die in verschiedenen internationalen Trusts organisiert waren, nicht verfügen. Aber er bestimmte im Testament die Verleihung von Friedenspreisen – und zwar in einem großen, auf Bildung und Wohlstand orientierten Zusammenhang: Die Zinsen des vererbten Kapitals sollten in »fünf gleichen Teilen« für Entdeckungen und Spitzenleistungen auf den Gebieten der Physik, Chemie, Physiologie oder Medizin, Literatur und eben der Friedensarbeit gespendet werden. Nobels Testament regelte die geistige und materielle Hinterlassenschaft eines Menschen, der sich bei allen Widersprüchen und Zweifeln dem Humanismus und dem Fortschrittsglauben verpflichtet fühlte. Der spezielle »Friedenspreis« sollte einer Persönlichkeit zufallen, die »am meisten oder besten für die Verbrüderung der Völker gewirkt hat und für die Abschaffung oder Verminderung der stehenden Heere sowie für die Bildung und Verbreitung von Friedenskongressen«.[48]

Suttner dankte in ihrem letzten Brief an Nobel, zwei Wochen vor seinem Tod. Sie bedachte die Mühen der Friedensarbeit und schrieb:

> Wenn ich bei meinen Nachforschungen weiterblicke, so muss ich sagen, dass ich nichts, aber auch gar nichts von all dem ohne Ihre Hilfe hätte machen können, die Sie mir angedeihen ließen [...].[49]

In ihren Memoiren erinnert sie an den Charakter dieses Mannes mit wahrhafter Einfühlung:

> Ein Denker, ein Dichter, ein Mensch, bitter und gut, unglücklich und heiter, mit genialem Gedankenflug und schlimmem Mißtrauen, der die große Weite der menschlichen Gedankenwelt

47 Ebenda.

48 Kant (wie Anm. 44, Alfred Nobel, Das Testament), S. 97ff.

49 Suttner an Nobel, 28. November 1896, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 341.

Copyrighted material

leidenschaftlich liebt und die Kleinlichkeit der Dummheit tief verachtet, ein Mensch, der alles versteht und nichts erhofft [...].[50]

Suttner und die Sozialisten: Wie ein Buch massenwirksam wurde

Selbst im Kampf gegen Bismarcks ›Sozialistengesetz‹ überblickte die deutsche Sozialdemokratie den literarischen Blätterwald. Sie reagierte auf Suttners Schriften wach und unverzüglich. Kein Geringerer als August Bebel widmete dem *Maschinenalter* eine längere Besprechung in der *Neuen Zeit*, der von Karl Kautsky herausgegebenen *Revue des geistigen und öffentlichen Lebens*.[51] Er kritisierte zwar einen Mangel an Kenntnis der »treibenden Kräfte und Gesetze« des Kapitalismus, beurteilte dies aber als die Inkonsequenz des Verfassers »Jemand«, bei dem nicht wenige kritische Gedanken »mit denen der Sozialisten sich vollkommen decken« würden. Insbesondere das friedliebende Zukunftsbild komme dem Sozialzustand nahe, »den der moderne Sozialismus« anstrebe. Bebel erschien diese populäre Abhandlung als ein »Symptom« für die Tatsache, dass die »bestehende Gesellschaft sich überlebt« habe.

Geradezu emphatisch war 1890 die Besprechung des Antikriegsromans durch den Geschichtsschreiber Wilhelm Blos, der ebenfalls in der *Neuen Zeit* publizierte.[52] Diesmal wurde der Autorin neben der Güte von Sprache und Stil auch »eine Fülle von politischen und historischen Kenntnissen« zugesprochen. Der Rezensent betonte die Übereinstimmung von Sozialisten und bürgerlichen Friedensanhängern bei der »Polemik gegen den Krieg und dessen furchtbare Folgen«: In einem Zeitalter, wo das System des »bewaffneten Friedens« die Völker um politische Freiheit und wirtschaftlichen Wohlstand bringe, wo überdies die »ungeheure Gefahr« europäischer Staatenkonflikte zum verheerendsten aller Kriege führen könnte, zeige diese »hochbegabte« Frau eine Denk- und Anschauungsweise, aus der »ein tiefer Ernst und

50 Suttner an Nobel, 29. Oktober 1895, zitiert nach ebenda, S. 53.

51 A. B. (d. i. August Bebel): Das Maschinenalter. In: Die Neue Zeit 7 (1889), S. 520–522.

52 W. B. (d. i. Wilhelm Blos): Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte von Bertha v. Suttner. In: Die Neue Zeit 8 (1890), S. 140ff, siehe auch Anmerkung 33.

Copyrighted material

ein tüchtiger Idealismus« sprächen. »Wir wünschen nur, daß dies Buch recht viel gelesen werde; es wird nicht ohne Wirkung sein. Unzweifelhaft hat sich die Verfasserin [...] ein Verdienst erworben [...] um die Sache des Friedens.«

Es war Suttners Gewohnheit, an schon veröffentlichten Büchern weiterhin zu arbeiten und neu gewonnene Erkenntnisse bei Neuauflagen zu berücksichtigen. Einige Monate nach dem Erscheinen des Romans schrieb sie im Brief vom 25. April 1890 an Carneri:

> Ja, ich sehe es schon, die soziale Frage ist es, welche, indem sie alle anderen Angelegenheiten durchdringt, auch die Kriegs- und Friedensfrage zur Lösung bringen wird [...].[53]

Sie fügte aber ergänzend hinzu, dass die »Abschaffung der Militärlasten«, wenn sie bereits früher als die Erneuerung von Politik und Gesellschaft erfolgte, die »Möglichkeit wirtschaftlicher Gerechtigkeit erleichtern« könnte. So müsse eben »alles miteinander und füreinander wirken«. Die gewonnenen Einsichten führten zu textlichen Präzisierungen in der zweiten Auflage des *Maschinenalters* (1891) und in der fünften Auflage des Romans (1892). Im Epilog des Letzteren, wo die Erzählfigur Martha Althaus die internationalen Friedensbestrebungen zusammenfasst, werden nun auch die Sozialisten genannt:

> Dazu noch jene Partei, deren Anhänger schon nach Millionen zählen, die Partei der Arbeiter, des Volkes, auf deren Programm unter den wichtigsten Forderungen der ›Völkerfrieden‹ oben ansteht.[54]

Indem die Friedensstreiterin die Sozialdemokratie mit der Apposition »des *Volkes*« versah, identifizierte sie deren Wirken mit dem Leben und dem Friedensbedürfnis der arbeitenden Massen. Sie bezeichnete den tätigen, aber an Mitgliedern kleinen Friedensgesellschaften diese andere, größere Bewegung als einen möglichen Verbündeten und zog selbst die Konsequenz daraus: Mit persönlicher Widmung schickte sie ihr Buch an Wilhelm Liebknecht, den Führer der Sozialdemokratie und Chefredakteur des *Vorwärts*, des Zentralorgans seiner Partei.

53 Suttner an Carneri, 25. April 1890, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 137.

54 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe (Textvarianten)), S. 481, vgl. Anmerkung 30.

Copyrighted material

Liebknecht erkannte in dem Buch die Möglichkeit massenhafter Wirkung. Er dankte am 11. April 1892 für die Zueignung und bat die Autorin um ihr Einverständnis für einen Nachdruck im *Vorwärts*. Von diesem Angebot berührt, schrieb Suttner wiederum an Carneri:

> Ich habe natürlich nichts dagegen [...]. Bin sogar sehr stolz darauf, daß die Sozialdemokraten, die die Friedensgesellschaft bisher als bourgeois und als ohnmächtig verächtlich beiseite schoben, uns durch mein Buch jetzt näher gebracht werden – daß zu Marthas Eroberungen nun auch das Haupt der großen Volkspartei gehört. In dieser Hinsicht – der Frage des Völkerfriedens nämlich – gehen wir ja mit dieser Partei zusammen, und es wäre ja wunderbar, wenn auf unserer Plattform sich wirklich alle (mit Ausnahme der rückschrittlichen) Parteien zusammenfänden.[55]

Indes favorisierte Liebknecht die eigenen Wege und Ziele der Sozialisten. Er quittierte Suttners Druckerlaubnis und ihren großzügigen Honorarverzicht mit dem selbstbewussten Versprechen:

> In der Saat, die aufgehen wird, werden Sie Ihren Lohn haben. Was Sie erstreben, den Frieden auf Erden, wir werden es durchführen – ich meine die Sozialdemokratie, welche in Wahrheit eine große internationale Friedensliga ist.[56]

Er wünschte, dass Suttner selbst einige Zeilen dem Abdruck in der Zeitung voransetzte. Die Pazifistin erfüllte auch dieses Erwarten und schrieb an die Leser des *Vorwärts*:

> Die Partei, welche als einen Hauptpunkt ihres Programms den internationalen Frieden hinstellt, ist wohl am geeignetsten, dem genannten Buch ihre Sympathie entgegenzubringen, und wird auf diese Weise vielleicht dieselbe Sympathie auch auf die bestehende Friedensliga erstrecken, die das gleiche Ziel – inter-

55 Suttner an Carneri, 15. April 1892, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 136f. (Hamann verwechselt in diesem Zusammenhang Wilhelm Liebknecht mit dem späteren Karl Liebknecht.)

56 Wilhelm Liebknecht an Suttner, 2. Mai 1892. Die Briefe Liebknechts an Suttner sind in der *Einleitung* von Fritz Böttger zu den *Lebenserinnerungen* abgedruckt: Suttner (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 19.

Copyrighted material

nationale Gerechtigkeit – als einzigen Punkt ihres Programms erwählt hat.[57]

Die Waffen nieder! erschien im Zentralorgan der deutschen Sozialdemokratie vom 20. August bis zum 22. November 1892, meistenteils auf der ersten Seite, zuletzt in der Beilage. Unter den Lesern des Blattes, das »von allen deutschen Zeitungen den größten Leserkreis« hatte, gab es nach Liebknecht »keine 100, die sich einen Roman« kauften.[58] Der jetzt in Fortsetzungen erfolgte Abdruck vermittelte daher die Begegnung von Arbeiterlesern mit dem Antikriegsbuch. Ein bürgerlich-adliges Publikum allein hätte diesem niemals zu einem Massenerfolg verholfen, hätte die politische Sprengkraft des Romans nicht wirklich freisetzen können. Massenwirksamkeit erlangte das Werk erst, indem der ursprünglich von Suttner gedachte Leserkreis der Gebildeten durchbrochen wurde, so dass nicht nur diese, sondern auch Arbeiter den Text geistig in Besitz nahmen. Es war ein Verdienst Liebknechts, dass sich in Deutschland ein breites Interesse und Echo für den Roman entwickelte. Und es war dieser Zeitungsabdruck, der auch den Verleger Pierson inspirierte, ab 1896 für nur 1 Mark eine preiswerte Volksausgabe in Massenauflage zu wagen, die bis 1914 auf 210.000 Exemplare stieg.

Suttners Buch leistete aber auch den Sozialisten unmittelbare Hilfe für ihre Opposition gegen die Erhöhung des Rüstungsetats im deutschen Reichstag. Dabei entstand die historische Denkwürdigkeit, dass Pazifismus und Marxismus in Gestalt ihrer profiliertesten Persönlichkeiten einander ergänzten: Denn nach der Beendigung der Romanserie im *Vorwärts* erschien an gleicher Stelle und zum gleichen Zweck die Fortsetzungsreihe von Friedrich Engels *Kann Europa abrüsten?*[59] Angesichts derselben Kampagne gegen den preußisch-deutschen Militarismus mochten sich die beiden Texte von Suttner und Engels wie ein Dialog lesen lassen. Die bürgerlich-humanistische Autorin hatte

57 Ebenda, S. 22; voller Wortlaut in: Vorwärts. Berliner Volksblatt, Nr. 194, 20. August 1892. Zur Interpretation siehe Sigrid Bock: Ein Roman gibt Anlass, sich politisch zu organisieren. In: Weimarer Beiträge 33 (1987), Heft 8, S. 1320ff.

58 Suttner (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 19.

59 Friedrich Engels: Kann Europa abrüsten? Die 8-teilige Artikelserie erschien im *Vorwärts* vom 1. bis zum 10. März 1893 (Separatdruck Nürnberg 1892). Nachdruck in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd. 22, Berlin/DDR 1963, S. 369ff., diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert als MEW.

Copyrighted material

das leidenschaftliche Wort »Die Waffen nieder!« in die Welt gerufen. Der Theoretiker der internationalen Arbeiterbewegung konkretisierte die Möglichkeit der Kriegsvermeidung durch ein aktuelles Abrüstungsprogramm, mit dem er bewies, dass heuchlerische ›Präventivkriege‹ und offene Angriffskriege aus der Welt zu schaffen waren.

Bereits zwei Jahre vor Suttners *Maschinenalter* mit ihren Kriegsvisionen hatte der Rationalist Engels ebenfalls einen Krieg vorausgesagt – in einem für ihn ungewöhnlichen Stil beinahe alttestamentlicher Prophetie:

> Ein Weltkrieg von einer bisher nie gekannten Ausdehnung und Heftigkeit. Acht bis zehn Millionen Soldaten werden sich untereinander abwürgen und dabei ganz Europa so kahl fressen, wie noch nie ein Heuschreckenschwarm. Die Verwüstungen des Dreißigjährigen Kriegs zusammengedrängt in drei bis vier Jahre und über den ganzen Kontinent verbreitet; Hungersnot, Seuchen, [...] Verwilderung der Heere wie der Volksmassen; rettungslose Verwirrung unsres künstlichen Getriebs in Handel, Industrie und Kredit, endend im allgemeinen Bankerott; Zusammenbruch der alten Staaten und ihrer traditionellen Staatsweisheit, derart, daß die Kronen zu Dutzenden über das Straßenpflaster rollen und niemand sich findet, der sie aufhebt; absolute Unmöglichkeit, vorherzusehn, wie das alles enden und wer als Sieger aus dem Kampf hervorgehen wird; nur ein Resultat absolut sicher: die allgemeine Erschöpfung und die Herstellung der Bedingungen des schließlichen Siegs der Arbeiterklasse.[60]

Wären die Marxisten so extremistische Revolutionäre und Katastrophenpolitiker gewesen, wie die Sozialistenfresser behaupteten, so hätten sie geradezu auf Krieg und Massenruin begierig sein müssen, um zur Revolution zu gelangen. Aber das Gegenteil war der Fall: Angesichts des drohenden Weltkriegs müssten die »Sozialisten in allen Ländern für den Frieden« sein[61] – sonst würden die Proletarier von den herrschenden Klassen gezwungen, »sich gegenseitig abzuschlachten«[62]. Denn sie seien es doch, die den größten Blutzoll

60 Friedrich Engels: Einleitung zu S. Borkheims Broschüre »Zur Erinnerung für die deutschen Mordspatrioten 1806–1807«. In: MEW, Bd. 21, Berlin 1962, S. 350f.

61 Friedrich Engels: Der Sozialismus in Deutschland. In: MEW, Bd. 22, S. 256.

62 Friedrich Engels: Brief an das Organisationskomitee des internationalen Festes in Paris, London, 13. Februar 1887. In: MEW, Bd. 21, S. 344.

Copyrighted material

und überhaupt »sämtliche Kriegskosten zu bezahlen« hätten.[63] Stand auch die Perspektive des Sozialismus im Zentrum strategischer Überlegungen, so erschien doch ein Weltkrieg keineswegs als der Preis, den der marxistische Vordenker für die Befreiung der Arbeiterklasse zu zahlen wünschte.[64]

Vom Elend des Pazifismus

Der organisierte Pazifismus und seine Integrationsgestalt Suttner wollten den Wandel der Staatenpolitik durch Reform, nicht durch Revolution erreichen. Es war eine zwangsläufige Logik, dass sie auf einsichtige Regierungen und Machthaber hofften, die mithilfe völkerrechtlicher Institutionen die Beziehungen der Staaten befrieden würden. »*Schon lebt vielleicht der Fürst oder der Staatsmann*, der die in aller künftigen Geschichte ruhmreichste [...] Tat vollbringen wird, der die allgemeine Abrüstung durchsetzt«, heißt es bereits im Buch *Die Waffen nieder!*[65] Jedoch in Deutschland erzwang das wilhelminische Kaisertum den stetig steigenden Militäretat, wodurch weiteres Wettrüsten provoziert wurde. Weil das noch halbfeudale Russland dieser Rüstungskonkurrenz nicht gewachsen war, erließ Zar Nikolaus II. ein *Friedensmanifest* (1898), das die Regierungen zu einer internationalen Abrüstungskonferenz aufrief.

Suttner, die sofort höchste Erwartungen hegte, betrieb in Österreich und Deutschland eine Friedenskampagne zur Unterstützung der Zarenbotschaft. Sie reiste selbst zur Konferenz nach Den Haag (1899), um die historische Wende der Abrüstung nicht zu versäumen. Jedoch die wochenlangen Verhandlungen der 26 teilnehmenden Regierungsvertreter scheiterten insbesondere durch das destruktive Auftreten der deutschen Delegation, die jeden Rüstungsstopp ablehnte. Es gab nur Vereinbarungen über die Art und Weise, wie kommende militärische Auseinandersetzungen zu führen seien – mit diplomatischer Heuchelei ›Humanisierung des Krieges‹ genannt. »Scheiße auf die ganzen Beschlüsse und verlasse mich lieber auf mein scharfes Schwert!« lautet eine Randglosse Kaiser Wilhelms II. in den

63 Friedrich Engels: Die politische Lage Europas. In: MEW, Bd. 21, S. 318.

64 Siehe auch Helmut Bock: Pazifistische und marxistische Frühwarnungen vor dem ersten Weltkrieg. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 37 (1989), Heft 1, S. 35ff.

65 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe), S. 401.

Copyrighted material

Haager Papieren.[66] Auch die Engländer verhinderten gütliche Entscheidungen, indem sie noch während der Konferenz ihre Militärausgaben erhöhten und alsbald den Krieg gegen die Buren in Südafrika begannen.

Mit Ernüchterung, aber an Erfahrungen reicher, kehrte Suttner heim. Nicht genug, dass Häme und Spott gegen sie aufkamen. Die Friedensagitatorin musste überhaupt viel Unfrieden erdulden. Ihr Mann Arthur Gundaccar, der 1902 starb, war ihr ein standhafter und guter Gefährte. Aber der Klan derer von Kinsky mit seinen Generalen, Höflingen, Offiziersfrauen nannte sie eine »Verrückte«.[67] Und in der Öffentlichkeit traten militante Nationalisten, Rüstungstreiber, Krieger- und Kolonialvereine als giftende Gegner auf. Habsburgs aggressive Balkanexperten und die Großdeutschen nördlich der Alpen entblödeten sich nicht, in der streitbaren Humanistin die Frau herabzuwürdigen, die sich als ›Friedensbertha‹, ›Friedensvettel‹, ›Friedensfurie‹ – als Angehörige eines unbefugten Geschlechts – in die Politik einmische.

Im neuen Jahrhundert bildeten Frankreich und Großbritannien die ›Entente cordiale‹: eine Gegenmacht zu den Mittelmächten des Dreibunds (1904). Die feindlichen Fronten des kommenden großen Kriegs wurden konstituiert. In dieser Situation wachsender Spannungen – Nobel war seit 1896 tot – wurde Suttner von seinem Vermächtnis eingeholt. Das skandinavische Nobel-Komitee verlieh ihr im Herbst 1905 den Friedenspreis. Vor dem Storthing in Christiania (heute Oslo) vertrat sie am 18. April 1906 in ihrem obligatorischen Vortrag[68] die inzwischen erweiterten Programmpunkte der pazifistischen Bewegung: »1. Schiedsgerichtsverträge«. »2. Eine Friedensunion zwischen den Staaten«. »3. Eine Internationale Institution« zur Wahrung des Rechts zwischen den Völkern. Die Quintessenz der Reformabsichten lautete kurz und knapp: »Abschaffung der Notwendigkeit, zum Kriege Zuflucht zu nehmen.«

Jedoch der kritische Blick, mit dem die Preisträgerin ihre Ideale am realen Weltzustand messen musste, bilanzierte ganz anderes als

66 Zitiert nach Fritz Böttger: Einleitung. In: Suttner (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen) S. 9.

67 Suttner an Henri Dunant, 18. Juli 1896, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 144.

68 Suttners Vortrag vor dem Nobel-Komitee ist abgedruckt in: Suttner (wie Anm. 1, Memoiren), S. 515ff.

Copyrighted material

Verständigung und Frieden. Da war die Menschenschlächterei des Russisch-Japanischen Kriegs und in dessen Folge die Revolution von 1905, die das Zarenreich erschütterte. In den Staaten Mittel- und Westeuropas gewahrte sie Rüstungen, Pressehetze, Säbelgerassel überall:

> Festungen werden gebaut, Unterseeboote fabriziert, ganze Strecken unterminiert, kriegstüchtige Luftschiffe probiert, mit einem Eifer, als wäre das demnächstige Losschlagen die sicherste und wichtigste Angelegenheit der Staaten.

Auf der gesamten Erde erblickte sie Brände, Raub, Bomben, Hinrichtungen, Massaker – kurz: »eine Orgie des Dämons Gewalt«. Ihr Urteil über die moderne Staatenwelt war vernichtend:

> Auf Verleugnung der Friedensmöglichkeit, auf Geringschätzung des Lebens, auf den Zwang zum Töten ist bisher die ganze militärisch organisierte Gesellschaftsordnung aufgebaut!

Diese düstere Umschau erscheint heute, da wir von der damals bevorstehenden Explosion des politischen Weltkraters wissen, als eine Spiegelung am Vorabend des Ersten Weltkriegs: der ›Ur-Katastrophe des 20. Jahrhunderts‹. Es fehlt eigentlich nur der Kassandraruf, der den Untergang etlicher dieser wettrüstenden, zum Krieg treibenden Staaten voraussagte. In Suttners Rede hingegen war der Gedankengang anders entwickelt. Sie sprach zuerst von den moralischen Pflichten einer gesitteten Menschheit, dann über deren Verletzungen durch eine verantwortungslose Staatenpolitik, schließlich aber – in einem gemischten Finale von etwas mehr Dur als Moll – über die noch immer bestehenden Chancen des Pazifismus: »die Ära des gesicherten Rechtsfriedens« herbeizuführen, »in der die Zivilisation zu ungeahnter Blüte sich entfalten« werde.

Dieses Reformstreben war perspektivisch auf einen Völkerbund oder gar auf Vereinte Nationen gerichtet. Es wollte die Lebensinteressen der Menschheit erfüllen. Dabei zählte die Rednerin unter den Persönlichkeiten, auf die der Pazifismus bauen könnte, nicht nur Repräsentanten der bürgerlichen Demokratien Britanniens, Frankreichs und der USA, sondern auch Jean Jaurès, den Sozialistenführer und Friedenskämpfer in Paris. Sie tat dies in Anknüpfung an ihr berühmtes Buch, worin sie den tätigen, aber mitgliederschwachen Friedensgesellschaften des Bürgertums die weit größere Bewegung der Sozialisten als einen möglichen Verbündeten bezeichnet hatte.

Copyrighted material

In den folgenden Jahren gewahrte Suttner mehr und mehr die hohe Wahrscheinlichkeit des Kriegs. »Übrigens stehen die Dinge so schlimm, daß ein Zusammenbruch dieses kriegsverrotteten Europa wohl zu erwarten wäre.«[69] Die rund Siebzigjährige reiste durch Mitteleuropa, wagte 1912 überdies eine halbjährige Reise durch die USA, wo sie in fünfzig Städten die Gefahr bewusst machte und den Frieden propagierte. Weil sie in Österreich und Deutschland immer entschiedener auftrat, war die ›Friedensbertha‹ nun auch als ›Rote Bertha‹ verschrien und von Redeverboten verfolgt. Als ein zutiefst ethischer Charakter, gab sie ihr Letztes. Getreu dem Friedensstreiter Tilling, den sie in ihrem wichtigsten Buch hatte sagen lassen:

> Die Hoffnung, daß ich in Person das Reifen der Zeit beschleunigen könne [...] – die muß ich vernünftigerweise wohl aufgeben [...]. Was ich beitragen kann, ist gar winzig. Aber von der Stunde an, wo ich dieses Winzige als meine Pflicht erkannt, ist es mir doch zum Größten geworden – also harre ich aus.[70]

Am Ende stellt sich die Frage: Stirbt es sich leichter, wenn man die Früchte seiner Lebensarbeit verdorren sieht, aber immer noch Hoffnung hegt? Die Tagebuchnotiz vom 14. Mai 1914 lautet:

> Gegen den Übermilitarismus, der jetzt die Atmosphäre erfüllt, ist nicht anzukämpfen. Die einzigen – weil sie auch eine Macht sind –, auf die man hoffen kann, daß sie den Massenkrieg abwenden, sind die Sozialdemokraten.[71]

Kaum mehr als ein Monat verging, so bewilligten diese Hoffnungsträger in Gestalt ihrer Reichstagsabgeordneten die Kriegskredite und wurden zum Komplizen aller Kriegstreiber. *Die Waffen nieder!*, der Bestseller der Vorkriegsepoche, gelesen und debattiert in vielen Sprachen, konnte seine Leserinnen und Leser vor Waffengewalt nicht bewahren. Der Wiener Friedenskongress, der am 17. September mit Aufführung der von Nordisk verfilmten Romanhandlung beginnen sollte, fand nicht statt. Die lange befürchtete, lange auch bekämpfte Katastrophe begann: mit blutigen Massenszenen in Generaloffen-

69 Suttner an Alfred H. Fried, 22. Juli 1913, zitiert nach Hamann (wie Anm. 37), S. 502.

70 Suttner (wie Anm. 4, Berliner Ausgabe), S. 350.

71 Aus dem Tagebuch Bertha von Suttners: Januar bis Juni 1914. In: Suttner (wie Anm. 1, Lebenserinnerungen), S. 553.

Copyrighted material

siven und Grabenkämpfen, höllischen Trommelfeuern der Materialschlachten, nie gekannten Metzeleien mittels industriell gefertigter Kriegswerkzeuge und Maschinenwaffen, neuesten Vernichtungsgewalten von schlimmster Vorbedeutung: Giftgas und Panzerwagen, Luftkampf und U-Boot-Krieg.

Alfred Nobel und Wilhelm Liebknecht waren längst tot. Der Sozialist und Friedensstreiter Jean Jaurès wurde in Paris von französischen Chauvinisten erschossen. Und auch die Frau, die in der Friedensbewegung im besten Sinne eine Grande Dame gewesen – war nicht mehr. Sie starb am 21. Juni 1914 in Wien. Nur eine Woche vor den Todesschüssen von Sarajewo hinterließ sie eine Erbschaft, die in dem ewig richtigen Streitruf bestand und besteht: »Die Waffen nieder!«[72]

72 Siehe auch Helmut Bock: Nobels Friedenspreis für Bertha von Suttner. Das Aktuelle in der Geschichte. In: UTOPIE kreativ (Dezember 2005), Heft 182, S. 1073ff.

Copyrighted material

1850
1860
1870
1880

Birgit Dahlke

Stieftöchter der Psychoanalyse? Ellen Key, Hermine Hug-Hellmuth und Charlotte Bühler

Keiner der drei im Titel genannten Namen ist uns heute geläufig. Dabei waren deren Trägerinnen entscheidend an der Entwicklung der Jugendforschung beteiligt, deren Anfänge wie die der Psychoanalyse auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverweisen.

Passend zum Aufbruchsdiskurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwarf die schwedische Reformpädagogin Ellen Key mit ihrem im Jahr 1900 publizierten Manifest *Das Jahrhundert des Kindes* ein Programm der gesellschaftlichen Erneuerung durch Erziehung der jungen Generation.

Es wurde auch in Deutschland begeistert aufgenommen, wo Kindheit und Jugend im Zuge der beschleunigten Modernisierung eine ungeheure Aufwertung erfuhren. Dass gerade Frauen innerhalb der entstehenden Kinder- und Jugendforschung eine bedeutende Rolle spielten, wird nicht nur an ihrem Beispiel deutlich, sondern auch im Blick auf die Laienanalytikerin Hermine Hug-Hellmuth und die Jugendpsychologin Charlotte Bühler. Verfügten sie über einen spezifischen Zugang zur Problematik der Erziehung und Erforschung der Jugend? Oder war auch für sie ›Jugend‹ identisch mit männlicher bürgerlicher Jugend?

Von Backfischen und Professoren

> Wer liest das Buch vom *Jahrhundert des Kindes*, das in ein paar Jahren in 22 000 Exemplaren [...] in der deutschen Ausgabe verkauft worden ist? Ich weiß es nicht; daß Männer es lesen, glaube ich nicht; bleiben die höheren Töchter. In der Tat, ich denke mir, daß es so ziemlich durch die Hände aller Backfische Berlins gegangen sein wird. Wer sollte auch sonst imstande sein, dieses Gemisch von wohlmeinender Trivialität, schwungvoller Be-

Copyrighted material

> redsamkeit, maßlosen Anklagen, kritikloser Kritik, unverdauten Lesefrüchten aus allen Modernen, dissoluter Dünkelei und Meinerei, mit Zwischenreden des gesunden Menschenverstandes zu lesen, in dem jeder Satz wider den andern ist, die Forderungen des extremsten Individualismus friedlich neben sozialistischen Ideen stehen [...].[1]

Die Abwertung findet sich in dem damals viel gelesenen Buch Friedrich Paulsens *Väter und Söhne* von 1907. Der renommierte Professor für Philosophie und Pädagogik an der Berliner Universität bringt das ganze Arsenal der tradierten antifeministischen Rhetorik in Anschlag: Trivialität, Maßlosigkeit, (beunruhigend-schwungvolle) Beredsamkeit, Vermischung. Wo männliche Denker klar strukturieren, vermischen diese Weiber alles wahllos. Wo Männer sich Wissen angeeignet haben, geben Frauen »unverdaute Lesefrüchte« wieder. Wo ein Mann (wie er selbst) ›objektiv‹ urteilt, bleibt eine Frau im subjektiven ›Meinen‹ gefangen. Was Männer ignorieren, verschlingen »Backfische« in ihrer wahllosen Lesesucht.

Lassen wir der Fairness halber noch einen anderen Mann über Ellen Keys Buch zu Wort kommen – Rainer Maria Rilke nämlich hatte bereits 1902, gleich nach dem Erscheinen der deutschen Übersetzung, das pädagogische Hauptwerk Keys rezensiert:

> Ellen Key hat mit bewunderungswürdiger Ruhe, zornlos und sachlich, gezeigt, wie Unrecht die Schule hat, welche die Entwicklung der jungen Menschen stört, ihre Wege verwirrt, ihren zuerst so persönlichen Willen abstumpft und es zustande bringt, aus hundert verschiedenen ungeduldigen Kräften eine einzige gleichgültige Trägheit zu machen, von der nichts Neues zu erwarten ist... In der Tat, dieses Jahrhundert wird zu den größten gehören, wenn der Traum, den diese seltsam reife und gerechte Frau in seinen ersten Tagen geträumt hat, in seinen letzten einmal in Erfüllung geht.[2]

1 Zitiert nach Ulrich Herrmann: Die »Majestät des Kindes« – Ellen Keys polemische Provokationen. Nachwort. In: Ellen Key: Das Jahrhundert des Kindes, hrsg. v. Ulrich Herrmann, Weinheim, Basel 2000, S. 255.

2 Zitiert nach: Rainer Maria Rilke – Briefwechsel mit Ellen Key, Frankfurt/M. 1993, S. 253ff.

Copyrighted material

Rilke führte von 1902 bis zu ihrem Tod 1926 einen ausführlichen Briefwechsel mit Ellen Key, in dem er sich einerseits der eigenen Kindheit anzunähern versuchte und andererseits um Ratschläge zur Erziehung seiner Tochter – die er allerdings weitgehend seiner Frau überließ – bat. Ähnlich positiv äußerten sich etwa Stefan Zweig oder Georg Brandes, kritischer, aber interessiert Robert Musil. Auch mit diesen stand Key im Briefwechsel. Anlässlich eines öffentlichen Auftritts in Berlin war im *Berliner Lokal-Anzeiger* vom 23. Februar 1905 zu lesen:

> Die gefeierte nordische Denkerin hielt gestern ihren ersten Vortrag in Berlin... Ellen Key spricht über die Entwicklung des Seelenlebens; aber was sie sagt, geht weit über den Rahmen einer psychologischen Betrachtung hinaus, es ist Weltanschauung. Für sie beruht die gesamte Entwicklung der Menschheit nur in einer Steigerung der Seelentätigkeit. [...] Die silberhaarige Philosophin wurde fast so bejubelt wie ein Bühnenstar.[3]

Bevor ich auf einige schul- und bildungspolitische Vorschläge Keys eingehe, die vehement angegriffen, vom akademischen Wissenschaftsbetrieb weitgehend ignoriert und von der Reformpädagogik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts begeistert gefeiert wurde, einige Anmerkungen zu ihrer Person.

Situation einer Intellektuellen um 1900

1849 in Schweden als Tochter eines liberalen Politikers und einer adligen Mutter geboren, war Ellen Key auf dem Herrengut Sundsholm mit mehreren Geschwistern aufgewachsen. Ab dem sechsten Lebensjahr wurde das Mädchen von einer schwedischen und einer deutschen Hauslehrerin unterrichtet, ab dem 14. kam eine französische Lehrerin dazu. Mit 12 Jahren bekam sie ein eigenes Zimmer. Als der Vater 1870 in den schwedischen Reichstag gewählt wurde und die Familie nach Stockholm umgezogen war, arbeitete die zwanzigjährige junge Frau als Sekretärin des Vaters. Neben der großen Bibliothek ihres Elternhauses war dies wohl die wichtigste Chance, Einblick in die politischen Fragen ihrer Zeit zu erhalten. Die ökonomische Situation der Familie ermöglichte ihr zunächst Reisen quer durch Europa, 1880 jedoch musste sie sich aufgrund finanzieller Schwierigkeiten eine

3 Zitiert nach: Katja Mann: Ellen Key: ein Leben über die Pädagogik hinaus. Darmstadt 2004, S. 31.

Copyrighted material

eigene bezahlte Arbeit suchen und wurde Lehrerin an verschiedenen Sonntags- und Mädchenschulen. Zugleich hielt sie kulturgeschichtliche Vorlesungen am Stockholmer Arbeiterinstitut, einer Art Volkshochschule, wo sie ab 1883 auch angestellt wurde. Ab 1892 veranstaltete Ellen Key Gesellschaftsabende, auf denen junge Arbeiterinnen zu Damen der Tolfterna (›Zwölf‹)-Gesellschaft eingeladen wurden.

Dies erklärt vielleicht auch, warum Key später u. a. ein Buch über die deutsch-jüdische Salondame und Dichterin Rahel Levin Varnhagen schrieb. *Rahel. Eine biographische Skizze von Ellen Key* erschien 1907 in deutscher Übersetzung im Leipziger Ernst-Haberland-Verlag innerhalb der Reihe *Biographien bedeutender Frauen*. Key hob an Rahel Varnhagen hervor, wie sich durch Bildung aus einem ›weiblichen Geschlechtswesen‹ eine reiche, »volle« menschliche Persönlichkeit entwickeln könne.

Auch eine zeitgenössische Schriftstellerin und Saloniere stellte Ellen Key als beispielhaft für eine weibliche Entwicklung dar: Malwida von Meysenbug, in deren Salon in Rom und Florenz sich in den 1880er und 90er Jahren Nietzsche, Rilke, Romain Rolland und Ibsen die Klinke in die Hand gaben.[4]

Mit dem *Jahrhundert des Kindes* wurde Ellen Key über Schweden hinaus zu einer kulturellen Größe, europaweit wurde sie zu Vorträgen und Lesungen eingeladen. Die Wertschätzung war ein Ergebnis der enthusiastischen Rezeption der deutschen Übersetzung, denn im eigenen Land war das Buch eher reserviert aufgenommen worden.

Der Erste Weltkrieg sollte den intellektuellen Austausch über nationale Grenzen hinaus abrupt beenden und das Buch *Die junge Generation* von 1913 für lange Zeit die letzte Veröffentlichung Ellen Keys bleiben. Die ehemals gefeierte Reisende vereinsamte und lebte in ihren letzten Lebensjahren sehr zurückgezogen auf ihrem Landsitz in Schweden.

Neben dem Kriegsgeschehen trug dazu auch bei, dass die Publizistin, die über Liebe und Ehe geschrieben hatte (1904 *Über Liebe und Ehe*; 1905 *Liebe und Ethik*), privat ewig das ›Fräulein Key‹ geblieben war. Über ihre Liebesbeziehungen wissen die BiografInnen bis heute wenig zu berichten, ganz im Unterschied etwa zu den BiografInnen der mit ihr befreundeten Lou Andreas-Salomé.

4 Ellen Key: Malwida von Meysenbug. In: Die Zeit, Wien 1902, Nr. 388, S. 151–153.

Copyrighted material

Nach ihrem Tod 1926 war der Name Ellen Key, bedingt auch durch Faschismus und Weltkrieg, nur noch SpezialistInnen bekannt, von der Kenntnis ihrer frühen reformpädagogischen Schriften ganz zu schweigen. Erst durch Neuherausgaben 1992 und 2000 erfuhr Keys pädagogisches Manifest erneut Beachtung. Vor allem der 100. Jahrestag des Erscheinens von *Das Jahrhundert des Kindes* im jubiläumsfreudigen Jahr 2000 war Anlass, sich der modernen Aufklärerin zuzuwenden.[5]

Keys Manifest zwischen Konservatismus und Moderne

Ausgehend von Darwins Erkenntnis, auch die erworbenen Eigenschaften des Menschen seien erblich, entwickelte Key ein Programm der gesellschaftlichen Erneuerung durch Erziehung der jungen Generation. Das »neue Geschlecht« und seine Erziehung solle nicht nur Gegenstand pädagogischer Abhandlungen, sondern die zentrale Gesellschaftsaufgabe werden, »um die alle Sitten und Gesetze, alle gesellschaftlichen Einrichtungen sich gruppieren«.[6]

> Während der Mensch früher als eine physisch und psychisch unverrückbare Erscheinung betrachtet wurde, die zwar in ihrer Art vervollkommnet, aber nicht umgestaltet werden könne, weiss man nun, dass er im stande ist, sich zu erneuern; anstatt eines gefallenen Menschen sieht man einen unvollendeten, aus dem durch unzählige Modifikationen in einem unendlichen Zeitraum ein neues Wesen werden kann. (3f.)

Nach der überaus kritischen Auseinandersetzung mit den sozialen Folgen der industriellen Frauenarbeit, autoritären familiären Erziehungsmaximen, dem Schulsystem und speziell dem Religionsunterricht gipfelt ihre bis dahin eher sachliche Darstellung in der Entweder-Oder-Rhetorik der Fin-de-Siècle-Manifeste:

> Wenn die Jugend einer Zeit ohne Ideale dasteht, dann erleben wir ein Jahrhundertende, gleichviel wie die Jahreszahl lauten

5 Außer der in Anmerkung 3 zitierten Biografie Katja Manns und der in Anmerkung 1 zitierten Neuausgabe erschienen: Jahrhundert eines Kindes: eine Bilanz, hrsg. v. Heinz Moser, Zürich 2000 und Soziale Befreiung – Emanzipation – Bildung. »Das Jahrhundert des Kindes« zwischen Hoffnung und Resignation, hrsg. v. Bodo Friedrich, Berlin 2001.

6 Ellen Key: Das Jahrhundert des Kindes [1900, dt. 1902], Berlin 1905, S. 3. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Copyrighted material

> möge. Aber wenn eine Jugend mit dem Gefühl dasteht, grosse Aufgaben zu haben, dann beginnt ein neues Jahrhundert. (375) Von der Jugend hat man etwas für die Zukunft zu hoffen. (378)

Erst wenn man im Kind und Jugendlichen »die neuen Schicksale des Menschengeschlechts« erahne, werde man auch behutsam mit der Seele des Kindes umgehen (183). Hier trifft der Darwin'sche Entwicklungsgedanke mit Nietzsches individualistischer Erneuerungsideologie zusammen. Die historisch bedeutende Leistung Keys war tatsächlich der Paradigmenwechsel von einer Objekterziehung ›kleiner Erwachsener‹ hin zu einer ›Pädagogik vom Kinde her‹, wie Rilke es nannte. Bedenken wir, dass erst im Laufe des 19. Jahrhunderts Kindheit überhaupt als Lebensphase mit spezifischen Eigenheiten entdeckt worden war, wie Philippe Ariès gezeigt hat[7], so lässt sich das Ausmaß eines solchen Perspektivenwechsels erahnen. Umso größer war denn auch das an Nietzsches *Zarathustra* erinnernde Pathos, das damit einherging:

> Bevor nicht Vater und Mutter ihre Stirne vor der Hoheit des Kindes in den Staub beugen, bevor sie nicht einsehen, daß das Wort Kind nur ein anderer Ausdruck für den Begriff Majestät ist; bevor sie nicht fühlen, daß es die Zukunft ist, die in Gestalt des Kindes in ihren Armen schlummert [...] werden sie auch nicht begreifen, daß sie ebensowenig die Macht oder das Recht haben, diesem neuen Wesen Gesetze vorzuschreiben, wie sie die Macht oder das Recht besitzen, sie den Bahnen der Sterne aufzuerlegen. (120)

In Deutschland, wo die Kritik am autoritären preußischen Schulsystem ein eigenes literarisches Genre hervorgebracht hatte, den Adoleszenz- und Bildungsroman, wurde das Plädoyer für eine andere Schule natürlich besonders dankbar rezipiert. Die Reformpädagogin integrierte eine ganze Fülle von psychologischen und anthropologischen Konstrukten und Theoremen in ihre Schriften, allerdings, und das ist tatsächlich ein wunder Punkt – ohne diese immer als Zitat und Quelle kenntlich zu machen.[8] Ob darin der Grund zu suchen ist, dass

7 Philippe Ariès: Geschichte der Kindheit [1960]. Aus dem Französischen von Caroline Neubaur und Karin Kersten, München, Wien 1975.

8 Dem Urteil Katja Manns stimme ich uneingeschränkt zu. Mann (wie Anm. 3), S. 107.

Copyrighted material

die meisten Vertreter der akademischen Psychologie Key ignorierten? Auch bei dem weniger etablierten Freud, bei Jung und Adler taucht ihr Name nicht auf.

Ausgehend von Montaigne und Rousseau sah Key den Erziehungsprozess als einen, in dem auch Erziehende zu lernen hätten:

> Wie selten erinnert sich der Erzieher, daß das Kind schon im Alter von vier, fünf Jahren die Erwachsenen erforscht und durchschaut, mit einem wunderbaren Scharfsinn seine bewußten Wertungen anstellt [...].(80f.)

Erziehungstechnisch schlug Key den Wechsel von Aktivität und Passivität, von Handeln und Geschehenlassen vor. Statt beständig zu ermahnen, zu loben oder zu dozieren, sei es wichtig, zuzuhören, zuzusehen und abwarten zu können. Dies sei das »Alpha und Omega der Erziehungskunst«:

> Sei bemüht, das Kind in Frieden zu lassen, so selten wie möglich unmittelbar einzugreifen, nur rohe und unreine Eindrücke zu entfernen, aber verwende all deine Wachsamkeit, all deine Energie darauf, daß deine eigene Persönlichkeit und das Leben selbst, die Wirklichkeit in ihrer Einfachheit und Nacktheit der Erzieher des Kindes werde... Dadurch, daß man zu jeder Stunde das Kind so behandelt und betrachtet, wie man den erwachsenen Menschen behandelt und betrachtet, wird man die Erziehung sowohl von den brutalen Willkürlichkeiten wie von den verhätschelnden Schutzmaßnahmen befreien, die sie jetzt verunstalten. (114f.)

Das alles sind Ideen, die uns heute noch – oder wieder – ungeheuer modern erscheinen. Die Indienstnahme ihrer Ideen für die europäische Bewegung der antiautoritären Pädagogik der 1960er und 70er Jahre jedoch war nur bei äußerst selektiver Rezeption möglich. Key war entschiedene Gegnerin einer Laissez-faire-Erziehung und plädierte für klare Grenzsetzungen und Orientierungsvorbilder sowie für ein ausgewogenes Verhältnis von Ein- und Unterordnung in und unter bestehende Verhältnisse. Die Aufgeklärtheit der Reformpädagogin – die allerdings ihre Ideen nie praktisch umzusetzen hatte (sie unterrichtete keine Kinder und hatte auch keine eigenen zu erziehen), steht in einem auffälligen Widerspruch zu ihrem konservativen Verständnis der Geschlechterverhältnisse. Zur Frauenbewegung ihrer Zeit bezog sie eine übergroße Distanz. Gerade diese Emanzipations-

Copyrighted material

bewegung sei durch die Forderung nach Berufstätigkeit mitschuldig an der Überforderung der Frauen. In dem 1898 veröffentlichten Vortrag *Mißbrauchte Frauenkraft* unterscheidet sie ganz traditionell die »weibliche Kulturleistung« in Haus und Herd, die »Humanisierung des Gefühls«, von der »männlichen«. Beide erklärt sie immerhin für gleichwertig, geht jedoch zugleich von einer »Natur der Frau« aus. Diese müsse sich entscheiden, ob sie die »äußere Aufgabe« oder die Pflichten des Familienlebens für die wichtigsten halte.[9] Legitimiert hier die Intellektuelle ihre eigene Ehe- und Kinderlosigkeit? Oder wird andersherum der intellektuelle Anspruch durch ›Verzicht‹ auf Familie verteidigt? Das (skandinavische) Kindergartensystem wertet sie als »Herden«-Erziehung ab. Einerseits fordert sie – darin sehr modern – die staatliche Entlohnung der Familienarbeit, andererseits richtet sie alle Forderungen, die sich auf die familiäre Erziehung der Kinder richten, einzig und allein an die Mütter. Die Frauen sind es, die endlich begreifen müssten, dass »die Gesellschaftsumgestaltung mit dem noch ungeborenen Kinde beginnt« (101). In ihrer Argumentation, die Frau verbrauche durch »ihre mütterlichen Funktionen so viel physische und psychische Lebenskraft [...], dass sie auf dem Gebiete der geistigen Produktion minderwertig bleiben« müsse (55f.), stimmt sie wohl mit vielen männlichen Kollegen überein. Nicht nur in Otto Weiningers wirkungsmächtigem Pamphlet *Geschlecht und Charakter* (1903), dem ersten ›Bestseller‹ des 20. Jahrhunderts, wird eine solche Polarisierung theoretisch untermauert.

Einerseits plädiert sie in *Über Liebe und Ehe* (1904) für ›freie Liebe‹, d.h. für Sexualität vor der Heirat, für das Recht auf Scheidung, für das Recht auf freie Mutterschaft – und damit auch für die Freiheit einer jeden Frau, Mutterschaft abzulehnen – und tritt damit religiösen Askesevorstellungen beherzt entgegen, anderseits liest sich ihr Plädoyer für das Ausleben der Sinnlichkeit seltsam umständlich:

> Und besonders ist es die Frau, die jetzt ihre eigene erotische Natur – mit ihrer warmen Durchdrungenheit und versuchungsfreien Einheitlichkeit – zum ethischen und erotischen Maßstab für die des Mannes – mit ihrer heißen Plötzlichkeit und gefahrvollen Halbheit – machen will.[10]

9 Ellen Key: Mißbrauchte Frauenkraft [1898], Berlin 1904, S. 58f.
10 Ellen Key: Über Liebe und Ehe [1905], Berlin 1905, S. 110f.

Copyrighted material

Seltsam liest sich auch eine Bemerkung zur weiblichen Homosexualität, in der Key sich ausdrücklich davon distanziert, solche »sapphischen« Frauen jemals kennen gelernt zu haben, »vermutlich, weil man im Leben selten dem begegnet, womit auch keine Fiber unseres eigenen Wesens irgendeine Affinität hat.«[11] Ob sich die überwiegend alleinlebende kinderlose Intellektuelle hier vor Spekulationen über ihre Lebensweise verwahrt, die die Autorität ihrer Ideen anzugreifen drohten oder ob wir in dieser indirekten Rede vom ›eigenen Wesen‹ auf Spuren verdrängter Wünsche treffen, wage ich nicht zu entscheiden. Vor allem jedoch vertritt sie – wie viele ihrer ZeitgenossInnen – neben darwinistischen auch eugenische Positionen. Die »freie Fortpflanzung« sei eingeschränkt durch »der Rasse nützliche Auswahl«[12], ein damals durchaus üblicher Sprachgebrauch: »Begrenzung, nicht der Freiheit der Liebe, wohl aber der Freiheit des Kinderzeugens unter Bedingungen, die der Gattung ungünstig sind [...].«

Das Wirken Ellen Keys beschränkt sich nicht auf die Pädagogik. Die Schwedin war eine begehrte Rednerin vor Arbeiter-, Studenten- und Frauenvereinen. So ist denn auch das kanonisierte Bild zu eng: Ellen Key war das, was wir heute eine interdisziplinär denkende Kulturanalytikerin nennen würden. Weder ihre Essays noch ihre pazifistischen Texte, weder ihre Bücher zur Emanzipation der Frauen noch ihre psychologischen und anthropologischen Studien sind aktuell im Buchhandel erhältlich. Dabei liegen so gut wie alle in deutscher Übersetzung vor.

Stiefkind(er) der Psychoanalyse

Angesichts des Jugendkults einerseits und der Sorge um die gefährdete Großstadtjugend andererseits erwartet man von der bedeutendsten psychologischen Theorie des 20. Jahrhunderts eine entschiedene Stellungnahme in Fragen der Jugend und Adoleszenz. Diese fällt jedoch merkwürdig kleinlaut aus.[13] Obwohl nicht wenige der PatientInnen Sigmund Freuds gerade im Pubertätsalter von ihren Eltern

11 Ellen Key: Die Frauenbewegung [1905], Berlin 1909, S. 78.

12 Key (wie Anm. 10), S. 160f.

13 Die folgenden Überlegungen basieren auf einzelnen Kapiteln meiner Habilitation *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln, Weimar, Wien 2006.

Copyrighted material

zu dem so berühmten wie attackierten Arzt in Behandlung gegeben wurden, blieb die Psychologie der Adoleszenz lange ein ›Stiefkind‹ der Psychoanalyse.

Freud verstand unter Adoleszenz eine Art Wiederholung früher Kindheitserfahrungen. Der Ethnopsychoanalytiker Mario Erdheim wird diese Auffassung viel später entscheidend erweitern, indem er die Adoleszenzphase als ›zweite Chance‹ zur Individuierung bestimmt, in der die Kindheitserfahrungen korrigiert werden könnten. Im Unterschied zu Freud wertet Erdheim die Adoleszenz damit entscheidend auf: In dieser Entwicklungsphase sei der Antagonismus zwischen Familie und Kultur auszutragen, was nicht nur die gelungene Individuation zur Folge habe, sondern zugleich die gesellschaftliche Kulturentwicklung befördere. Den Adoleszenten wird demnach eine bedeutende psychische Leistung und ein gesellschaftsveränderndes Potential zugetraut, ermöglicht durch das Wiederauftauchen der Größen- und Allmachtsfantasien.[14] Zwischen Freud und Erdheim liegt allerdings, das sollten wir nicht vergessen, ein Jahrhundert Modernisierungserfahrung. Für Erdheim sind die Erfahrungen der frühen Kindheit lange nicht so ausschlaggebend wie achtzig Jahre früher für Freud, sie sind in Grenzen ›korrigierbar‹. Bei allem Wissen um die Krisenhaftigkeit der Übergangsphase der Adoleszenz wird im Verlauf des 20. Jahrhunderts der Subjektstatus der Jugendlichen offensichtlich weiter aufgewertet und der Begriff ›Adoleszenz‹ zum Teil aus dem Normalisierungsdiskurs herausgelöst.

Die frühen Texte Freuds lassen in Bezug auf die kindliche Entwicklungsphase als Gegenstand der psychoanalytischen Praxis und Theorie eine überaus distanzierte Haltung erkennen. Seine *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909) beruhte vorwiegend auf den Mitteilungen des Vaters seines kleinen Patienten, Freud selbst hatte den Jungen, über den er schreibt, während der fünfmonatigen Behandlungszeit nur ein einziges Mal persönlich gesehen. Wurde im Hause Freud die Erziehung der Kinder vollkommen den Frauen überlassen, so verfolgte der Begründer der Psychoanalyse gegenüber seinen PatientInnen offensichtlich im Unterschied z. B. zu Jung das Ideal eines distanzierten (Natur-)Wissenschaftlers. Sämtliche Abschnitte über »infantile Sexualforschung«, »kindliche Sexual-

14 Vgl. Mario Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozess, Frankfurt/M. 1982, S. 277f.

Copyrighted material

theorien«[15] bzw. die prägenitale Libidoorganisation in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) sind erst 1915, zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung des bedeutenden Buches, hinzugekommen.[16] Vor allem in der zweiten Abhandlung definiert Freud die kindliche Entwicklung vorrangig als von der Sexualität bestimmt: Das Kind ist für ihn (wie das »unkultivierte Durchschnittsweib«) polymorph-pervers[17] veranlagt, sei ihm doch im Prinzip jede Körperzone potentiell erogen. In der *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* wird der Entdeckerdrang des kleinen Hans ununterbrochen einer sexualisierenden Wertung ausgesetzt, wobei die Grenzen zwischen der Handlung bzw. Erzählung des Vaters und derjenigen Freuds verschwimmen. Beständig werden dem Fünfjährigen Deutungen suggeriert, bis er schließlich beginnt, das Ganze selbst als eine Art Fantasiewettbewerb voranzutreiben.

Erst vor diesem methodischen Hintergrund lässt sich die Leistung ermessen, welche gerade weibliche Forscherinnen erbrachten, wenn sie wirkungsmächtige Denkmuster überschreiten wollten. Der blinde Fleck des Begründers der Psychoanalyse macht den Anteil erkennbar, den Forscherinnen an unserem heutigen Verständnis von Kindheit und Jugend haben. Die Kritik der Freud'schen Psychoanalyse gehört zur Wissenschaftsgeschichte des Feminismus, denken wir an Carol Hagemann-White, Juliet Mitchell, Renate Schlesier oder Christa Rhode-Dachser. Umso treffender ist der Titel, den Inge Stephan ihrer Studie von 1992 gegeben hat: *Die Gründerinnen der Psychoanalyse. Eine Entmythologisierung Sigmund Freuds in zwölf Frauenporträts*.[18]

Doch zurück zu Freuds Studie von 1909. Das penetrante Nachfragen vonseiten des Vaters (Was denkst du? Du denkst jetzt wahr-

15 Diese Begriffe selbst sind Ausdruck einer Anerkennung des kindlichen Intellekts, zur Unterschätzung der Kinder in diesen Fragen neigte Freud offensichtlich nicht. Vgl. Sigmund Freud: Über infantile Sexualtheorien, 1908.

16 Editorische Vorbemerkung. In: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. V, Frankfurt/M. 1972, S. 40.

17 Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie [1905]. In: Studienausgabe, Bd. V., Frankfurt/M. 1972, S. 97. Jürgen Link wertet Freuds Versuch, den Begriff ›pervers‹ in einer offensiven Diskurstaktik »umzuwerten« (im Sinne des bewunderten Nietzsche) als gescheitert. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird [1997], Opladen 1999, S. 281.

18 Inge Stephan: Die Gründerinnen der Psychoanalyse. Eine Entmythologisierung Sigmund Freuds in zwölf Frauenporträts, Stuttgart 1992.

Copyrighted material

scheinlich, dass...) wirkt für heutige LeserInnen wie eine unfreiwillige Parodie der Analyse eines Kindes, überdeutlich ist zu erkennen, worauf der Laienpsychoanalytiker hinauswill. *Er* ist besessen von der Idee der Kastrationsangst, nicht der Fünfjährige. Das soziale Interesse des Jungen an anderen Kindern wird sofort als »erotisch«, »homosexuell« und »polygam« gewertet, die Entdeckung des eigenen Körpers als »Verführungsversuch« gegenüber der Mutter[19], sozusagen in Umkehrung der von Freud 1897 aufgegebenen Verführungstheorie. Alle kindliche Angst führt Freud, wie in der Krankengeschichte vom *Wolfsmann*[20], auf umgeleitete Libido zurück, eine Auffassung, die er erst 1926 korrigierte. Um 1910 war seine Theorie der kindlichen Sexualität »noch eher ein Spiegel der ›schwarzen Pädagogik‹ des 19. Jahrhunderts als das Instrument zur Befreiung der Triebe, als das sie in der linken Tradition der Psychoanalyse seit Reich und Marcuse gefeiert wird.«[21] Immer wieder kommt Freuds Phantasma vom ›grausamen Kind‹ zum Vorschein. Er spricht vom »kindlichen Egoisten«, von »kleinen Sadisten und Tierquälern«.[22] Im Kind herrschten die ›bösen‹, d.h. eigensüchtigen Triebe noch vor, die erst im Laufe der Entwicklung zum Erwachsenen in soziale umgewandelt würden. Kinder »nützen« die erogene Reizbarkeit bestimmter Körperzonen »aus«, so schreibt er, »verraten sich« und »heucheln«. Ein Säugling (!) »weigert sich hartnäckig«[23], der kleine Hans weist »ein dunkle[s], sadistische[s] Gelüste auf die Mutter und eine[n] klaren Rachedrang gegen den Vater«[24] auf usw. Zugleich vertritt Freud in der Frage der sexuellen Aufklärung der Kinder eine überaus fortschrittliche Position und tritt gegen jegliche Prüderie und Geheimnistuerei der Erwachsenen an. Auch polemisiert er in seinem Kommentar zur *Analyse der Phobie*

19 Sigmund Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [1909]. Einleitung. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M. 1974, S. 243–257.

20 Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [1914/1918]. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M. 1974, S. 125–232.

21 Angela Graf-Nold: Der Fall Hermine Hug-Hellmuth. Eine Geschichte der frühen Kinder-Psychoanalyse, München, Wien 1988, S. 102.

22 »Interessant ist die Erfahrung, dass die kindliche Präexistenz starker ›böser‹ Regungen oft geradezu die Bedingung wird für eine besonders deutliche Wendung des Erwachsenen zum ›Guten‹.« Sigmund Freud: Zeitgemässes über Krieg und Tod [1915]. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. X, Frankfurt/M. 1973, S. 333.

23 Freud (wie Anm. 17), S. 92f.

24 Freud (wie Anm. 19), S. 74.

Copyrighted material

gegen ›alle die Bekenner des ›Normalmenschen‹‹. Weit mehr als das reale Kind interessiert Freud die Erinnerung des Erwachsenen an seine Kindheit, denn diese ist es, die zeitlebens, überlebt.

Hermine Hug-Hellmuth

Als Freud 1913 die Pädagogin und Laienanalytikerin Hermine Hug-Hellmuth kennen lernt, tritt er offensichtlich nur allzu gern den Bereich der Kinderpsychoanalyse wie auch im familiären Leben die Kindererziehung an eine Frau ab. Sofort übergibt er ihr die Redaktion des kinderpsychologischen Teils seiner Zeitschrift *Imago*, die sie immerhin bis 1921 innehat. In einem Zusatz von 1915 zu den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* verweist er auf ein Buch von Frau Dr. H. v. Hug-Hellmuth (1913), das »dem vernachlässigten sexuellen Faktor« in der Entwicklung des Kindes »vollauf Rechnung getragen« habe.[25] Das ist umso erstaunlicher, als die methodische Qualität der wissenschaftlichen Aufsätze Hug-Hellmuths zweifelhaft ist. Ihre Texte beruhen vorrangig auf der Darstellung persönlicher Erlebnisse mit ihrem Neffen, die sie weniger einer wirklichen Analyse unterzieht, als vielmehr den theoretischen Auffassungen Freuds als ›Beispiele‹ zuordnet. Eben diese methodische Schwäche wurde ihr von Psychologen wie Eugen Bleuler oder William und Clara Stern und Pädagogen wie Carl Furtmüller auch überaus kritisch vorgehalten: Die Ergebnisse ihrer ›Neffenpsychologie‹, so schrieben diese, deckten sich mit deren theoretischer Voraussetzung, der ›infantilen Sexualität‹. Besonders William und Clara Stern waren empört, da die von ihnen publizierten Tagebücher über die Entwicklung der eigenen Kinder in Hug-Hellmuths Monografie *Aus dem Seelenleben des Kindes. Eine psychoanalytische Studie* (1913) auf überaus fragwürdige Weise benutzt und gedeutet worden waren. Ohne jede Sachkenntnis, so William Stern, werde eine Theorie des Kindlichen aus Analogieschlüssen vom Erwachsenen her konstruiert. Die Arbeit von Hug-Hellmuth setze der Absurdität der Psychoanalyse der frühen Kindheit die Krone auf. Sterns Kritik richtet sich jedoch auch gegen den Vater des kleinen Hans, der in Freuds Darstellung der *Phobie eines fünfjährigen Knaben* als Analytiker auftritt. Dem fünfjährigen Kind werde ganz Unmögliches abverlangt, wenn es über innere Wahrnehmungen, über Ereignisse der Selbstbeobachtung berichten solle. Die angewandte Frage-

25 Freud (wie Anm. 17), S. 82.

Copyrighted material

technik habe den Charakter einer »Inquisitionstechnik«.[26] Stern regte eine öffentliche Erklärung der Sektion für Jugendkunde im Bunde der Schulreform vom 5. Oktober 1913 an, die unter dem Titel *Warnung vor den Übergriffen der Jugend-Psychoanalyse* mit den Unterschriften von rund dreißig in der Schulreformbewegung engagierten LehrerInnen und WissenschaftlerInnen in der *Zeitschrift für Angewandte Psychologie* 8 (1913/14) und in der *Zeitschrift für Jugenderziehung und Jugendfürsorge* 10 (1914) erschien:

> Die Freigabe der psychoanalytischen Methode zur Anwendung in der Praxis der normalen Erziehung ist verwerflich. Denn das Psychoanalysieren kann zu einer dauernden psychischen Infektion des Betroffenen mit verfrühten Sexualvorstellungen und -gefühlen und somit zu einer ›Entharmlosung‹ führen, die eine schwere Gefahr für unsere Jugend darstellt. Die etwaigen von den Psychoanalytikern behaupteten Erziehungserfolge stehen in keinem Verhältnis zu dem verheerenden Schaden, der durch sie in der unentwickelten Seele angerichtet wird.[27]

Der Vorwurf der »Entharmlosung« sollte die Auseinandersetzungen um die Anwendung der Psychoanalyse auf Kinder und Jugendliche noch lange begleiten. Erkennbar ist, dass sich hier berechtigte Einwände mit Vorurteilen vermischen. Die widersprüchliche Wissenschaftsgeschichte der frühen Jugendforschung und der Reformpädagogik trifft auf das Ringen der Psychoanalytiker um akademische Anerkennung. Hinzu kommt das Anliegen Freuds, den Kreis der jüdischen Anhänger vor allem auch um nichtjüdische zu erweitern. Die Rolle, die Hermine Hug-Hellmuth als Laienanalytikerin überhaupt spielen konnte, hat mit all diesen unterschiedlichen Aspekten zu tun. Nur so erklärt sich, dass sie 1913 von dem Psychoanalytiker Isidor Sadger in den Freud-Kreis eingeführt worden war. Ihrem Anliegen, psychoanalytische Methoden auch auf den Bereich der Kinderpsychologie anzuwenden, wurde durch die wissenschaftliche Fragwürdigkeit ihrer Studien eher geschadet. 1919 hatte Hug-Hellmuth als (zunächst bis zur dritten Auflage 1922 anonym bleibende) Herausgeberin das

26 William Stern: Die Anwendung der Psychoanalyse auf Kindheit und Jugend. Ein Protest mit einem Anhang v. W. u. C. Stern: Kritik einer Freudschen Kinder-Psychoanalyse. In: Zeitschrift für Angewandte Psychologie 8 (1913/14), S. 71–101. Zitiert nach Graf-Nold (wie Anm. 21), S. 208–212.

27 Abgedruckt in: Ebenda, S. 216.

Copyrighted material

Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens publiziert. Die Autorin, deren Name eigentlich Hermine Hug von Hugenstein lautete, hatte übrigens zuerst unter dem einen Mann assoziierenden Pseudonym ›Dr. H. Hellmuth‹ publiziert. Das *Mädchen-Tagebuch* erschien in dem von Freud initiierten Internationalen Psychoanalytischen Verlag, wurde enthusiastisch aufgenommen und von Freud erneut auffällig unkritisch als Bestätigung seiner Thesen über kindliche Sexualität und über weibliche Entwicklung aufgefasst. In wenigen Jahren erschienen mehrere Auflagen, die von Lou Andreas-Salomé, Stefan Zweig, Helene Deutsch u.a. positiv rezensiert wurden. Hug-Hellmuth wurde zum aktiven Mitglied der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung. Erst nach und nach äußerten Psychoanalytiker Zweifel an der Authentizität des Tagebuchs. Charlotte Bühler etwa, die als Expertin für Tagebücher von Jugendlichen galt, nahm es zwar unter die Quellen zu *Das Seelenleben des Jugendlichen* (1921) auf, formulierte allerdings zugleich die Anmerkung, sie benutze es »mit etwas Vorsicht«, da es zwar merkwürdig gut zu Freuds Ideen passe, jedoch nur schlecht zu ihrer eigenen Kenntnis normaler Mädchen. Erst in der vierten Auflage von 1927, drei Jahre nach dem Tode Hug-Hellmuths, wurde Bühler deutlicher: Das früher von ihr verwendete von Hug-Hellmuth herausgegebene Tagebuch sei inzwischen von Joseph Krug (einem ihrer Schüler) einwandfrei der Fälschung überführt worden.[28] Erstaunlicherweise beharrt Alice Miller im Vorwort zur Neuausgabe von 1987 (!) noch immer auf der »Authentizität« des Tagebuchs.[29] Liest man das Tagebuch jenseits der Kontroversen um seine Echtheit als psychoanalytische *Literatur*, wie Inge Stephan vorschlägt, so fällt auf, dass hier in ziemlich deutlicher Weise das Wissen und Unwissen Pubertierender über Sexualität ins Zentrum gestellt wird:

> Die literarische Rede trägt dem ›sexuellen Faktor‹, der nach Freuds Meinung so häufig vernachlässigt wird, dabei sehr viel subtiler Rechnung, als dies der psychoanalytische Diskurs tut, in dem sich Hug-Hellmuth sonst bewegt.[30]

28 Charlotte Bühler: Das Seelenleben des Jugendlichen [1921], 4., verbesserte Auflage, Jena 1927, S. 4.

29 Vgl. Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens. Mit einem Vorwort von Alice Miller neu herausgegeben von Hanne Kulessa, Frankfurt/M. 1987, S. 9–12.

30 Stephan (wie Anm. 18), S. 125.

Copyrighted material

Ihre Texte bewegen sich immer im Rahmen tradierter Geschlechterzuschreibungen, sie lesen sich heute überwiegend als Illustration und pseudoempirische Bestätigung der Auffassungen Freuds. Beunruhigender jedoch ist der Ton des Argwohns, der einem bei der Lektüre der Erzählungen über Verhaltensweisen, Bemerkungen und Träume des von ihr zum Studienobjekt instrumentalisierten minderjährigen Neffen entgegentritt. Angela Graf-Nold spricht gar von »Feindseligkeit und eine[r] voyeuristisch anmutende[n] Gefühlskälte gegenüber dem kindlichen Wesen«.[31] In der Tat verwundert, wie oft Hug-Hellmuth beliebige Episoden und Sätze als Zeichen »kindlichen Egoismus« oder gar »schlummernden Sadismus« deutet.[32] In unzähligen Details wittert sie Perversionen einer von ihr dämonisierten infantilen Sexualität. Die geistige Entwicklung des Kindes hält sie für eine reine Funktion der Entwicklung des Sexualtriebes.

Die kindliche Sexualität wurde von vielen Jugendforschern der Zeit mit Argwohn belauert und zugleich voyeuristisch-fasziniert beobachtet. Nicht erst Freuds Konzept der ›polymorph-perversen‹ Sexualität hatte den Blick auf die Kindheit ›entharmlost‹, wie die Debatten des 18. Jahrhunderts um das masturbierende Kind und die besondere Aufmerksamkeit für Kinder und Jugendliche im Rahmen der Onaniediskussionen des 19. Jahrhunderts[33] zeigen. Vor allem der spektakuläre Tod Hermine Hug-Hellmuths entfachte erneut eine Debatte um die Gefahren der Psychoanalyse, Hug-Hellmuth wurde nämlich 1924 von eben dem inzwischen 18-jährigen Neffen ermordet, den sie als Kind ›analysiert‹ hatte und welcher in ihren frühen Aufsätzen *Analyse eines Traumes eines fünfeinhalbjährigen Knaben* (1911), *Beiträge zum Kapitel Verlesen und Verschreiben* (1912) und *›Versprechen‹ eines kleinen Schuljungen* (1912) das (einzige!) Fallbeispiel abgegeben hatte. Die öffentliche Reaktion auf ihre spektakuläre Ermordung sollte, so Inge Stephan, ein Schlaglicht auf den prekären Status der Kinderpsychologie (und der Psychoanalytiker*in*) in der sich neu konstituierenden Bewegung der Psychoanalyse werfen.[34]

31 Graf-Nold (wie Anm. 21), S. 183.

32 Dr. H. v. Hug-Hellmuth: Kinderbriefe. In: Imago 3 (1914), S. 462–476 und Dies.: Kindervergehen und Kinderunarten. In: Zeitschrift 4 (1913), S. 372–375, zitiert nach Graf-Nold (wie Anm. 21), S. 186ff.

33 Vgl. Philipp Sarasin: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt/M. 2001, S. 356–451, besonders S. 403–417.

34 Inge Stephan: »Ein Opfer der Psychoanalyse?« Hermine Hug-Hellmuth

Copyrighted material

Lou Andreas-Salomé

In einem gänzlich anderem Gestus sind dagegen Lou Andreas-Salomés *Drei Briefe an einen Knaben* (1917) gehalten. Nicht nur deren dialogischer Charakter (eben als Brief) nimmt das Kind als Subjekt ernst. Wo Hug-Hellmuth ihren Neffen zum Objekt der argwöhnischen Beobachtung macht, bezieht Andreas-Salomé den Jungen als Adressaten gleichberechtigt ein. Ihr Buch richtet sich nicht nur an kindliche LeserInnen, sondern auch an Eltern und andere Erziehende. Hier wird eine gänzlich andere Haltung zum heranwachsenden Kind deutlich. Die bekannte Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé, die erst fünfzigjährig auf Freuds Psychoanalyse gestoßen war, ging mit der Analyse der infantilen Sexualität völlig souverän um. Die *Drei Briefe an einen Knaben* – entstanden aus einem realen Briefwechsel mit dem Sohn ihrer langjährigen Freundin Helene Klingenberg – widmen sich dem Kinderkriegen (*Weihnachtsmärchen*, 1907), der sexuellen Aufklärung (*Antwort auf eine Frage*, 1911) und schließlich dem Verhältnis von Liebe und Sexualität (*Geleitwort*, 1913). Mit dem Alter des kindlichen und später jugendlichen Briefpartners wächst das Abstraktionsniveau: vom Konkreten zum Abstrakten, vom Einfachen zum Komplizierten. Ist der erste *Brief* noch aufklärerisch-märchenhaft, so wechselt der Ton allmählich ins Dialogisch-Diskutierende. Immer aber wird der didaktische Zug durch Ironie unterlaufen:

> ›Bald wird niemand mehr an so was glauben! Weder an den Kinderstorch, noch an den Weihnachtsmann,‹ bemerkte er [der Weihnachtsmann! B. D.], ›die sind ja gar nicht mehr vorhanden.‹ Erst meinte ich wohl, mich verhört zu haben. Behauptete er von sich selber, daß er gar nicht vorhanden sei?![35]

Der dritte *Brief* klärt den Pubertierenden sozusagen über sich selbst auf:

> So richte ich mich denn ruhig an das Zweierlei in Dir, das noch der Kindheit und doch schon der Mannheit angehört, und über

(1871–1924). In: Stephan (wie Anm. 18), S. 105–127, hier S. 111.

35 Lou Andreas-Salomé: Weihnachtsmärchen [1907]. In: Dies.: Drei Briefe an einen Knaben, Leipzig 1917, S. 17f.

Copyrighted material

> so viel Vergangenheit und Zukunft kaum zu einer selbständigen Gegenwart gelangt.[36]

Dieser Text wird zu einer Art literarisch-bildhafter Übersetzung psychoanalytischen Grundwissens für Jugendliche. Freuds ›Ichlibido‹ und ›Objektlibido‹ heißen hier »das Verlangen, lieb zu haben, und das andere Verlangen, sich selber rücksichtslos durchzusetzen«.[37] Die Autorin erklärt dem angesprochenen Jungen das Gegen- und Miteinander der verschiedenen in ihm ringenden Wünsche als normalen Entwicklungsprozess der Pubertät. Dabei stellt sie sich nicht über den jugendlichen Adressaten, sondern verwendet ein sie selbst einschließendes »Wir«:

> Dadurch gewöhnen wir uns an eine Art Doppelverhältnis zu unserer eigenen Leiblichkeit: teils als zu unserm körperlich in ihr ausgedrückten Ich, zu uns selbst, teils aber wie zu der Wirklichkeit draußen außerhalb unserer – wenn auch zu demjenigen Teil von ihr, der uns am engsten vertraut, am unmittelbarsten gewiß ist, und durch den wir uns mit ihr verknüpft wissen.[38]

Zugleich entgeht sie der unter PädagogInnen verbreiteten Gefahr, den Jugendlichen zu unterschätzen. Komplexe Zusammenhänge werden nicht simplifiziert, sondern auch dem jungen Leser in ihrer Widersprüchlichkeit zugemutet. Selbst die umstrittene These von der Bisexualität jedes Menschen findet Erwähnung, was mit sich bringt, dass ›männlich‹ und ›weiblich‹ in Anführungsstriche gesetzt und als Merkmale beider Geschlechter in die Diskussion gebracht werden. So viel Differenziertheit ist ungewöhnlich für einen jugendliterarischen Text. Wie er von jungen zeitgenössischen LeserInnen aufgenommen wurde, konnte ich leider nicht in Erfahrung bringen. Zu Unrecht ging die Grenzgängerin zwischen Psychoanalyse und Literatur vorrangig als Porträtistin der berühmteren Männer Freud, Rilke und Nietzsche in die Literaturgeschichte ein, während ihre jugendliterarischen Texte heute nur eingeschränkt verfügbar sind. Weder von den *Drei Briefe[n] an einen Knaben* noch von dem Band *Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen* (1902) liegt eine aktuel-

36 Lou Andreas-Salomé: Geleitwort [1913]. In: Dies. (wie Anm. 35, Drei Briefe), S. 51.

37 Andreas-Salomé (wie Anm. 35, Drei Briefe), S. 53.

38 Ebenda, S. 55.

Copyrighted material

lere Neuausgabe vor. Gerade die Verbindung von poetischer Sprache und analytischem Verfahren und die undogmatische Aneignung der Freud'schen Terminologie und Theorie[39], die das Besondere ihrer Texte ausmachen, erschweren offensichtlich noch immer die Rezeption. In ihren Texten zur Psychoanalyse verzichtet Andreas-Salomé sowohl auf Argumente gegen den »Entharmlosungs«-Vorwurf als auch auf das Phantasma vom ›bösen Kind‹. Selbstbewusst formuliert sie ihre Auffassungen etwa zum Narzissmus auch gegenüber dem ›verehrten Herrn Professor‹ nie polemisch, sondern stets im Gestus der Ergänzung. Ihre Aufsätze sind nicht vom allwissenden Standpunkt des Arztes aus verfasst, sondern einerseits aus der Position der lernenden und praxisnahen Analytikerin und andererseits aus derjenigen der philosophierenden Literatin. Andreas-Salomé erörtert sowohl theoretische als auch praktische Fragen der Psychoanalyse, manches liest sich wie eine Ethik der Analytikerin. Sie grenzt die Analyse ab von der Beichte und der Hypnose, aber auch von jeder Art Samaritertum. Zugleich plädiert sie für die Achtung des Kranken, für die Sicherung seines Subjektstatus. Das Verhältnis zwischen AnalytikerIn und AnalysandIn charakterisiert sie als eines von Geben und Nehmen.[40] Das »Wir« dieser Aufsätze ist weniger repräsentativ als gemeinschaftsstiftend, es unterstellt eine offene Gemeinschaft der Erkenntnis suchenden Psychoanalytiker. So kann Freud ihr abweichendes Libidokonzept, das Formen aktiver und passiver Libidoorganisation miteinander verbindet, durchaus akzeptieren, wird es doch stets im respektvollem, aber nie unterwürfigen Gestus vorgebracht, wie Salomés Briefe an ihn zeigen. »Denn Männer raufen. Frauen danken« formuliert sie 1926 selbstironisch in der nicht gehaltenen Dankesrede anlässlich des 70. Geburtstages Freuds.[41] Die über dreißigjährige Freundschaft und der jahrzehntelange Briefwechsel zwischen beiden ist sowohl für Freud als auch für Salomé eine Ausnahme. Trotz aller Autonomie, welche die umschwärmte Intellektuelle ausstrahlte, die sich selbst nie auf die Rolle der Freud-Schülerin reduzierte, scheint Freud sie nicht als Rivalin wahrgenommen zu haben. Gerade im

39 Stephan (wie Anm. 18), S. 149.

40 Lou Andreas-Salomé: Mein Dank an Freud. Offener Brief an Professor Sigmund Freud zu seinem 75. Geburtstag, Wien 1931. Wieder abgedruckt in Lou Andreas-Salomé: Das zweideutige Lächeln der Erotik. Texte zur Psychoanalyse, hrsg. v. Inge Weber, Brigitte Rempp, Freiburg 1990, S. 245–324.

41 Lou Andreas-Salomé: Zum 6. Mai 1926. In: Dies. (wie Anm. 40, Das zweideutige Lächeln), S. 231–235, hier S. 235.

Copyrighted material

Kampf mit den Söhnen, so Inge Stephan, wurde Lou Andreas-Salomé ihm zur Vertrauten und Bundesgenossin, »weil er allein bei ihr sicher sein konnte, dass sie nicht zu den Vatermördern gehören würde.«[42]

Charlotte Bühler

Charlotte Bühler setzte sich in *Das Seelenleben des Jugendlichen. Versuch einer Analyse und Theorie der psychischen Pubertät* (1921) mit Theorien, die die Pubertät vorrangig aus sexuellen Entwicklungen erklärten, zumindest auseinander. Da sie jedoch die ›seelische‹ streng von der ›körperlichen‹ Pubertät trennen wollte, musste sie in Argumentationen von der »Ergänzungsbedürftigkeit als Grundeigenschaft des Jugendlichen« ausweichen. Allein schon das Interesse männlicher und weiblicher Jugendlicher füreinander wertete sie als Ausdruck niederen »Instinkts«, der sich »wahllos« [...] auf das erste beste Exemplar des anderen Geschlechts richte. »Je weniger seelische Faktoren mitsprechen, desto ungehemmter waltet hier sogleich das Geschlechtliche des Instinktes.«[43] Das Argumentationsmuster der Trennung von Erotik und Sexualität im Jugendalter teilt sie mit vielen JugendforscherInnen der Zeit: »In keiner Epoche ist die Erotik so frei von Sexualität wie in dieser, so eng mit kindlicher Demut verbunden.«[44] Bühler unterscheidet in jedem einzelnen von ihr erörterten Phänomen pubertären Verhaltens die ›männliche‹ und die ›weibliche‹ Variante: das »Schwärmen« stellt einmal »eine spezifisch mädchenhaft[e] [...] Mischform kindlicher und frauenhafter Hingabe« dar, ein anderes Mal »mischt sich die kindliche Hingabe schon mit männlichem Selbstbewußtsein, männlichem Herrscherwillen.«[45] Die Formulierung »schon« verdeutlicht, in welche Wertungshierarchie die Forscherin beides einordnet. Methodisch interessant ist, dass die Jugendforscher*in* die Selbstbeschreibung von Jugendlichen in deren Tagebüchern ernst nimmt und zur Grundlage ihres theoretischen Konzepts macht.[46] Dabei unterscheidet sie allerdings nicht zwischen

42 Inge Stephan: ›Grenzgängerin‹ zwischen Psychoanalyse und Literatur. Lou Andreas-Salomé. In: Stephan (wie Anm. 18), S. 129–152, hier S. 144.

43 Bühler (wie Anm. 28), S. 155.

44 Ebenda, S. 164.

45 Ebenda, S. 167.

46 S. a. Charlotte Bühler: Zwei Knabentagebücher, Jena 1925 und Dies.: Drei Generationen im Jugendtagebuch, Jena 1934.

Copyrighted material

›authentischen‹ Jugendtagebüchern und literarischen Fiktionen, ein Auszug aus dem Tagebuch von *K.VI* wird zusammen mit Hesses *Unterm Rad* als Beleg dafür zitiert, wie wichtig ›Knabenfreundschaften‹ in der Pubertät seien. In anderen Zusammenhängen wird mit Salomés *Zwischenland*, Thomas Manns *Buddenbrooks* oder Hesses *Demian* argumentiert. Weder sie noch Eduard Spranger, dessen *Psychologie des Jugendalters* (1924/25) zu einem Standardwerk der Jugendpsychologie in Deutschland wurde, machen sich bewusst, dass sich ihr Wissen einzig auf auskunftsbereite, rhetorisch befähigte bürgerliche und eben meist männliche Jugendliche bezieht. Wo die einseitige Gewichtung überhaupt angemerkt wird, wie in Sprangers Einleitung, dort wird sie zur Tugend erklärt: Die »Seele des männlichen Geschlechtes« sei im Jugendalter »noch viel unauffindbarer als die des weiblichen«, das junge Mädchen sei »im Vergleich zum Jüngling das durchsichtigste Geschöpf«[47] und verdiene also die Aufmerksamkeit des Psychologen nicht in gleichem Maße. Während Melanie Klein nach dem Ersten Weltkrieg das Gebiet der Kinderpsychoanalyse entscheidend prägen wird, geschieht dies im Bereich einer Psychoanalyse der Pubertät erst Mitte der dreißiger Jahre durch Anna Freud. Innerhalb der Psychoanalyse stellt die Adoleszenz einen blinden Fleck, ein ›Stiefkind‹ dar.

Fazit

Wie standen die von mir vorgestellten Denkerinnen nun in und zu dem sozialen Umbruchprozess der Jahrhundertwende 1900? Haben sie sich ihm gestellt, haben sie die entscheidenden intellektuellen Diskurse darüber mitbestimmt? Ellen Keys Manifest wurde zum Katalysator eines Umwertungsprozesses, Hermine Hug-Hellmuths Beitrag zur Psychoanalyse war eher randständig, die Arbeiten von Lou Andreas-Salomé und Charlotte Bühler aber revolutionierten die Jugendforschung. Dass die Ausgangsbedingungen für ihre Bildung und wissenschaftliche Tätigkeit geschlechtsbedingt schwieriger waren als diejenigen männlicher Kollegen, wissen wir heute. Dass der Zugang zur publizistischen Öffentlichkeit und zu den akademischen Institutionen für Frauen schwerer zu erringen war, wissen wir auch. Um uns jedoch ein differenziertes Bild von der Qualität des jewei-

47 Eduard Spranger: Psychologie des Jugendalters, Leipzig 1925, S. 1.

Copyrighted material

ligen Beitrags zu einer der zentralen Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, der Jugendbewegung und Jugendforschung, machen zu können, müssen diese erst einmal zur Verfügung stehen.

Wenn die wissenschaftlichen und literarischen Schriften noch immer nur unzureichend publiziert vorliegen, wird der Beitrag der Jugendforscherinnen erneut, wie schon zu deren Lebenszeit, marginalisiert. Wir brauchen ihre Stimmen nicht zu verteidigen und wir brauchen sie nicht künstlich aufzuwerten oder gegen männliche, kanonisierte auszuspielen – aber hörbar sollten wir sie machen.

Copyrighted material

Copyrighted material

1890
1900
1910
1920

Eva Kaufmann

Zum Verhältnis von Fiktion, autobiografischer Darstellung und Biografie Franziska Gräfin zu Reventlow

Franziska Reventlow gehört durchaus in eine Vorlesungsreihe, die den Titel trägt *Brüche, Umbrüche, Frauen, Literatur und gesellschaftliche Bewegungen*. Sie ist die Schriftstellerin, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert provokatorisch wie keine andere mit Moralkonventionen ihrer Zeit gebrochen und sich zugleich von gesellschaftlichen Bewegungen, namentlich der Frauenbewegung, ausdrücklich distanziert hat. Für die Literaturgeschichte wird sie dadurch wichtig, dass sie auf einzigartige Weise die Geschlechter- und Geldverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft der Jahrhundertwende komisch vorgeführt hat. Diese ästhetische Leistung hängt eng mit ihrer Lebensweise zusammen. Ein Schlüssel zum Verständnis ihres Lebens und Schreibens liegt in ihrem Verhältnis zu den Widersprüchen ihrer Existenz. »Mich hat der liebe Gott aus all den Widersprüchen gemacht, die er übrig hatte.«[1]

Franziska (eigentlich Fanny) Gräfin zu Reventlow (1871–1918) wurde als Tochter des königlich preußischen Landrats Ludwig Graf zu Reventlow und seiner Ehefrau Emilie, Gräfin zu Reventlow, geborene Gräfin zu Rantzau im Schloss Husum geboren. In den Jahren, in denen sie in München lebte (1893–1910), hat sie auf der Flucht vor Gerichtsvollziehern, Hausbesitzern und Gläubigern aller Art mehrfach die Wohnung wechseln müssen. Im Pfandhaus war sie Stammkundin.

Zum Widerspruch auf der sozialen Ebene kam die Diskrepanz im Hinblick auf ihre beruflichen Vorstellungen. Ihr Traum war von früh an, Malerin zu werden. Für die entsprechende Ausbildung nahm sie

1 Franziska Gräfin zu Reventlow: Tagebücher 1897–1910. In: Dies.: Gesammelte Werke in einem Bande, hrsg. und eingeleitet v. Else Reventlow, München 1925, S. 370. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle GW.

Copyrighted material

jede Mühe auf sich, obwohl ihr zunehmend klar wurde, wenig Talent zu haben. Dagegen ist in ihren Selbstzeugnissen vom Glück des Schreibens kaum die Rede. Sie schrieb ohne Kunstanspruch, verstand ihr Schreiben vor allem als Gelegenheits- und Brotarbeit.

Ihr zu Lebzeiten veröffentlichtes Prosawerk ist schmal. Die Romane, Novellen und Kurzprosa umfassen etwa 500 Seiten, die postum von ihrer Schwiegertochter Else Reventlow herausgegebenen Briefe, Tagebücher und das Romanfragment *Der Selbstmordverein* dagegen mehr als 1200 Seiten. Innerhalb der Erzählprosa tut sich ein bemerkenswerter Widerspruch auf. Den Roman *Ellen Olestjerne* (1903) prägt ein zunehmend sentimentaler hochpathetischer, die anderen Texte, vor allem *Von Paul zu Pedro* (1912) und *Der Geldkomplex* (1916), ein lakonischer, heiter-komischer, ironisch- oder satirisch-komischer Grundton. Das mögen die folgenden Textbeispiele veranschaulichen.

1. Im Roman von 1903, in dem die Entwicklung der Titelfigur bis zu deren 25. Lebensjahr erzählt wird, erleben junge Leute die Lektüre von Nietzsches *Zarathustra*:

> Sie bebten beide – der Himmel tat sich über ihnen auf in lichter blauer Ferne – jedes Wort löste einen Aufschrei aus tiefster Seele, band eine dumpfe, schwere Kette los [...]. Das war nicht mehr Verstehen und Begreifen – es war Offenbarung, letzte äußerste Erkenntnis, die mit Posaunen schmetterte – brausend, berauschend, überwältigend. Und alles andere, der Alltag, das Alltagsleben und -Empfinden schrumpfte in eine öde, farblose Masse zusammen, verlor sein Dasein – nur das wahre, das heilige, große Leben leuchtete und lachte und tanzte. [...] die alte morsche Welt mit ihrer Gesellschaft und ihrem Christentum fiel in Trümmer und die neue Welt, das waren sie selbst mit ihrer Jugend, ihrer Kraft, mit allem, was sie schaffen und ausrichten wollten. Es war wie ein gärender Frühlingssturm in ihnen, jeder träumte von einem ungeheuren Lebenswerk, und sie alle hätten sich jeden Tag für ihr Lebensrecht und ihre Überzeugung hinschlachten lassen, wenn es nötig gewesen wäre.[2]

Der Romanschluss lautet:

> Mein Weg war wohl oft dunkel und blutig, ich habe den Tod von Angesicht zu Angesicht gesehen und seinen Blick gefühlt, den Wahnsinn und die letzte Verzweiflung – nun sehe ich dem

2 Franziska Gräfin zu Reventlow: Ellen Olejsterne. In: GW, S. 575f.

Copyrighted material

> Leben ins Auge und bete es an, weil ich weiß, daß es heilig ist. Es hat mich all seinen Reichtum gelehrt an Leiden und Lust – ich liebe alle die Schmerzen, die es mir angetan hat, und all die Opferwunden, die es schlug – ich liebe auch die Verlassenheit und die Not, die vor unserer Tür steht. – Wie konnten wir je Feinde sein? Mag es jetzt geben oder nehmen – ich sehe ihm ins Auge und wir lächeln beide.[3]

2. Im Briefroman *Von Paul zu Pedro*, in dem eine Dame einem vertrauten Freund über ihre Einstellung zum Leben und zur Liebe, vor allem über ihre Einschätzung von Männern berichtet, heißt es:

> Am schlimmsten ist der Typus ›Retter‹ – und glauben Sie mir, man darf sich noch so weit und noch so lange auf der schiefen Ebene befinden, es tauchen immer wieder Männer auf, die uns durch wahre Liebe retten wollen. [...] Der Retter meint es gut und aufrichtig, schon das ist schwer zu ertragen. Und er leidet durch die Bank an unheilbarer Selbstüberschätzung, hält sich für den, der imstande sei, unser zerflattertes Liebesleben einzufangen und auf einen Hauptpunkt, nämlich auf sich selbst zu konzentrieren. Er findet, es sei ein Jammer, daß wir uns zeitlebens so weggeworfen haben, an so viele, die es nicht wert waren (darin würden Sie sich also ganz gut mit ihm verstehen) [...] Ja, er läßt es an Verständnis nicht fehlen und ist überzeugt, man habe jeden, dem man sich ›hingegeben‹, glühend und tief geliebt, aber er war es natürlich in den seltensten Fällen wert. Der Retter sagt gerne: ›Armes Kind‹ und streicht einem dabei die Haare aus der Stirn – eine unausstehliche Angewohnheit, man darf nie vergessen, ein Taschenkämmchen mitzunehmen.[4]

Die ausgewählten Ausschnitte zeigen prägnant, was die Texte insgesamt stilistisch auszeichnet. In *Ellen Olestjerne* wird die jugendliche Nietzsche-Schwärmerei von der Erzählinstanz ohne jede Distanz wiedergegeben. Im zitierten Romanschluss erscheint DAS LEBEN aus der Perspektive des erzählenden Ich als ein übermächtiges, zu heiligendes Abstraktum. Dieser Umgang mit dem Leben ist nicht Reventlows Erfindung; er entspricht dem Zeitgeist. Im Roman regie-

3 Ebenda, S. 704.

4 Franziska Gräfin zu Reventlow: Von Paul zu Pedro. In: GW, S. 928f.

Copyrighted material

ren zunehmend Gefühlsüberschwang und Selbstmitleid. Der Grundton ist larmoyant, überreich an Wendungen, die das Leiden ausstellen.

Im Roman *Von Paul zu Pedro* spricht durchgehend ein weibliches Ich, das sich witzig, geistreich, selbstironisch gibt; es moralisiert nicht, seine Selbstbehauptung scheint mühelos.

In beiden Fällen geht es im Kern um ein ›Frauenschicksal‹, wobei der Begriff ›Schicksal‹ in Bezug auf *Ellen Olestjern* durchaus, in Bezug auf das Büchlein *Von Paul zu Pedro* wenig angebracht ist. Die Protagonistin Ellen ist wesentlich als Objekt äußerer und innerer Zwänge gesehen, die namenlose Liebhaberin in dem anderen Buch als deren Subjekt.

Beide Varianten haben maßgeblich mit der Biografie von Reventlow zu tun. In ihren Selbstzeugnissen, die ihr Denken und Fühlen in verschiedenen Lebensphasen dokumentieren, sind beide Grundhaltungen zu finden. Die spontanen Äußerungen der Selbstzeugnisse sind – nicht nur in jungen Jahren – von krassen Stimmungsumschwüngen geprägt. In den erzählenden Texten ist je nach literarischer Konvention, Genrevorstellung und ästhetischer Vorliebe die eine oder andere Grundhaltung dominant.[5]

Reventlows Fähigkeit, Lebensverhältnisse komisch zu sehen und darzustellen, zeigte sich keineswegs erst in späteren Lebensjahren. Im Januar 1897 hatte die in München erscheinende literarisch-satirische Zeitschrift *Simplicissimus*, Reventlows Geschichte *Das jüngste Gericht* veröffentlicht. Gottvater und Petrus müssen am Tage des Jüngsten Gerichts entscheiden, wer zu den Gerechten und wer zu den Ungerechten gehört. Da ihnen das schwerfällt, lassen sie den jüngst verstorbenen Staatsanwalt Donnerschlag als Spezialisten aus dem Fegefeuer zu Hilfe holen, der mit einigen armen Sündern aus dem Alten Testament wie Adam und Eva, Kain und Abel, Abraham, König David und Hiob so rabiat verfährt, dass ihn Gott und Petrus schnell wieder abschieben und das jüngste Gericht vertagen. Diese Geschichte erregte Ärgernis. Die Ausgabe des *Simplicissimus* wurde von der Druckpresse weg konfisziert und Anklage wegen Gotteslästerung erhoben. Die Satire auf die Justiz dürfte der eigentliche Stein des Anstoßes gewesen sein. Reventlow selbst wurde nicht belangt. Un-

5 Eine tragische Note haben auch frühe autobiografisch angelegte, kurze Erzählungen *Vater*, *Krank*, *Der Tod* sowie das späte Romanfragment *Der Selbstmordverein*.

Copyrighted material

gerührt verfasste sie umgehend die Geschichte *Das allerjüngste Gericht* – veröffentlicht März 1897 – in der sie die Maßregelung der Zeitschrift verspottete. Für den *Simplicissimius* verfertigte sie im Übrigen regelmäßig Witze – das Stück für jeweils 5 Mark. Diese Publikationen zeigen, dass ihre Fähigkeit, sich auf komische Weise zu artikulieren, nicht nur früh entwickelt, sondern auch in einer Lebenssituation genutzt wurde, in der sie nichts zu lachen hatte.

1897 war ein besonders kritisches Jahr: Ihr Mann ließ sich von ihr scheiden; sie war schwanger und brachte das Kind eines nie genannten Vaters im September zur Welt. Schuldig geschieden musste sie die Prozesskosten zahlen. Die Schulden häuften sich. Der Ex-Ehemann strengte eine Vaterschaftsklage gegen sie an, weil sie ihn als Vater angegeben hatte. Ohne Einkommen mit einem unehelichen Kind dazustehen, war denkbar heikel. Sie begann zu schreiben, aus blanker Not, und zwar Texte, die mit ihrer prekären Lage nichts zu tun hatten.

An dieser Stelle seien einige Fakten ihrer Biografie bis zu der Zeit referiert, in der sie sich literarisch zu betätigen begann. Ich führe vornehmlich die Erfahrungen an, die ihre Zurücksetzung als weibliches Wesen und die daraus resultierende grundsätzliche Protesthaltung erklären. Die drei Brüder besuchten das Gymnasium und studierten später. Für die Reventlows, die auf lange adlige Stammbäume zurückblickten und zur Elite des Landes gehörten, war es selbstverständlich, die Söhne mit entsprechenden Kosten auf künftige Führungspositionen im Staat vorzubereiten. Ebenso selbstverständlich hatten sich Töchter ausschließlich auf ein Dasein als Hausfrau und Mutter einzustellen. Dafür boten die Mutter, die 10 Jahre ältere Schwester und mehrere andere Frauen aus der weitläufigen Verwandtschaft abschreckende Beispiele. Da kein Vermögen vorhanden war, hatte man die Mutter und die unverheiratete Schwester in ein Stift eingekauft, damit sie im Falle des Todes des väterlichen Ernährers versorgt seien. Eine solche Perspektive schloss sich für die eigensinnige Franziska aus.

Nach häuslicher Erziehung durch Hauslehrerin und Gouvernante wurde sie Ostern 1886 auf das Freiadlige Magdalenenstift in Altenburg/Thüringen geschickt, vor allem weil die Mutter mit der aufsässigen Fünfzehnjährigen nicht zurechtkam. Der strengen Zucht dieses Heims widersetzte sie sich permanent, so dass sie nach etwa einem Jahr rausgeworfen wurde. Darauf reagierte sie keineswegs zerknirscht; sie war stolz, dass man mit ihr nicht fertig geworden war. Nach der Pensionierung des Vaters 1889 mussten die Reventlows das

Copyrighted material

Husumer Schloss, das nicht Grundbesitz, sondern Dienstwohnung des Landrats war, verlassen und nach Lübeck ziehen. Die größere Stadt bot dem neugierigen Mädchen viele Möglichkeiten, geistige Eigenständigkeit auszubilden – vor allem durch den so genannten Ibsenklub, eine informelle Zusammenkunft junger Leute. In zwei Häusern der ›guten‹ bürgerlichen Lübecker Gesellschaft konnten sich die heranwachsenden Söhne und Töchter über die Literatur austauschen, die die geistigen Regungen und Bewegungen dieser Jahre bestimmte. Gelesen wurden vor allem Henrik Ibsen und andere skandinavische Autoren, auch Emile Zola, neben Ferdinand Lassalle und August Bebels Buch *Die Frau und der Sozialismus* nicht zuletzt Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. Die Teilnahme an diesem Klub musste Reventlow vor den Eltern geheim halten; als diese nachträglich hinter das Geheimnis kamen, verhängten sie drakonische Strafen. In den 270 Briefen an den Jugendfreund Emmanuel Fehling (1890–91) beschreibt Reventlow die tiefgehende Wirkung dieser Bücher sehr anschaulich und verständig – auch die Hinwendung zum Atheismus. Gegenüber dem vertrauten Freund, einem etwas jüngeren Gymnasiasten, behauptete sie in Fragen der Sexualmoral einen eigenen Standpunkt. Sie verwahrte sich dagegen, dass er ihr, besorgt um ihre Reinheit, die Lektüre von Zolas *Nana* untersagen wollte. Mit ihrem gesunden Menschenverstand wollte sie nicht einsehen, warum Sex vor der Ehe verboten und mit der Eheschließung Pflicht sein sollte.

Sie konnte den Besuch des Lehrerinnenseminars (Herbst 1890–April 1892) durchsetzen und erfolgreich abschließen, dachte aber nicht ernstlich daran, als Lehrerin zu arbeiten, sondern betrachtete diese Ausbildung als Sprungbrett in die Selbstständigkeit. Sie wollte vor allem Sprachkenntnisse erwerben, mit Übersetzungen Geld verdienen, um das erträumte Malstudium zu finanzieren. Damit hatte sie aus eigener Initiative die Weichen für eine selbstbestimmte Existenz gestellt. Allerdings hatte sie die Rechnung ohne den Wirt, d. h. ohne den Vater und die herrschende Gesetzeslage gemacht. Nach preußischem Landrecht konnte der Vater auch bei Mündigkeit, nach dem 21. Geburtstag, über die Tochter verfügen, solange sie nicht ›geschäftsfähig‹, d. h. ökonomisch unabhängig oder verheiratet war. Im Frühjahr 1893 verweigerte ihr der Vater die Erlaubnis, sich eine Stelle zu suchen und sich selbstständig zu machen. Daraufhin entfloh sie am 1. 4. 1893 mithilfe des jüngeren Bruders und einer Freundin nach Hamburg. Das erwies sich als gefährlich. Im Mai 1893 drohte der ältere Bruder:

Copyrighted material

> Wirst Du zu schamlos, so werde ich, wenn Papa es nicht mehr kann, den Antrag auf Entmündigung wegen Geisteskrankheit gegen dich stellen. Moral insanity wird sich erweisen lassen, das Material liegt bereits vor.[6]

Das Abschieben ins Tollhaus wurde wegen der schweren Erkrankung des Vaters nicht realisiert. Man verfuhr mit der ›verlorenen Tochter‹ nicht gerade zimperlich. Für Jahre war das Band zur Familie zerrissen.

Der Bruch mit der Familie bedeutete auch den Verlust jeglicher materieller Unterstützung. Eine annehmbare Verdienstmöglichkeit fand sich nicht. In jedem Fall blieb sie auf einen Mann angewiesen. Im Sommer 1893 verlobte sie sich mit dem Gerichtsassessor Walter Lübke (1861–1930), einem Mann in soliden Lebensumständen, der sie nach München, in die Stadt mit vielen namhaften Malschulen ziehen ließ und Studium samt Lebensunterhalt finanzierte.

Nunmehr konnte sie sich vollauf dem Malen widmen, vor allem das ungezwungene Leben der Münchner Bohème genießen, ihre erotischen Neigungen ›zügellos‹ ausleben. Als sie sich im März 1894 schwanger fühlte – freilich nicht vom Verlobten – ging sie auf seinen lang gehegten Heiratswunsch ein. Heirat im Mai 1894. Nach einer ihm verheimlichten Fehlgeburt nahm sie ihr ungebundenes Leben in München wieder auf. Nachdem sie ihm 1896, nach zwei Jahren Ehe, ihre zahlreichen ›Fehltritte‹ gestanden hatte, reichte er die Scheidung ein. Zu dem Zeitpunkt wurde sie einer neuen Schwangerschaft gewahr, auf die sie sich positiv einstellte.

Tagebucheintragungen in der Silvesternacht 1896/97 lassen erkennen, dass sie sich wegen der Schwangerschaft zu einer gründlichen Veränderung ihrer Lebensführung, d.h. des Gelderwerbs veranlasst sah. Auf verblümte Weise kommt zum Ausdruck, dass sie bislang auch Einkünfte aus einem »Salon« der »Madame X« bezogen hatte, aus einem besseren Bordell, in dem sie sich ihre »Herren« aussuchen konnte. »Bei Frau X hab' ich meine Glanzgewänder, aber sie gehören mir nicht, ich muß sie immer als Pfand dalassen [...] Man weiß auch nicht, wer ich bin.«[7] Offensichtlich respektierte man im Etablissement

6 Brigitta Kubitschek: Franziska Gräfin zu Reventlow. Leben und Werk. Eine Biographie und Auswahl zentraler Texte von und über Franziska Gräfin zu Reventlow, München 1998, S. 268.

7 Reventlow (wie Anm. 1), S. 32.

Copyrighted material

von Frau X ihre Anonymität; sie hatte sich dort als verheiratete Frau aus Nürnberg ausgegeben. Die Möglichkeit, sich von einem spendablen Herren »etablieren«, d. h. aushalten zu lassen, schlug sie aus, weil sie, gebunden an den einen, ihre Freiheit, ihre polygame Lebensweise hätte aufgeben müssen.

> [...] vielleicht brächte ich es soweit, in Glanz zu leben, aber ich hätte dann alles andere nicht, meine absolute Freiheit und mein Leben für mich, das ganz von dem andern getrennt ist. [...] Dort trinke ich Sekt, wenn ich will und lebe einen Abend wie im Schlaraffenland und amüsiere mich.[8]

Nach der Loslösung aus Familienzwängen hatte das bedenkenlose Ausleben ihrer Wünsche, das Leben im Rausch, ihre Lebenspraxis bestimmt. Offensichtlich betrachtete sie die Einstellung auf das Kind nicht als Verzicht und Einengung, die Übernahme von Verantwortung eher als Lebensrettung. Dem Salon der Madame X sagte sie ab und fand die Alternative in Arbeiten für den Literaturbetrieb. 1897 begann sie, für den Verlag Langen Belletristik aus dem Französischen zu übersetzen, im Laufe der Jahre 50 Titel. Diese Arbeit ließ sich mit ihrer Mutterschaft vereinbaren. Den Sohn Rolf liebte sie abgöttisch, hegte und pflegte ihn leidenschaftlich.

Das ist die Situation, in der sie die vorhin zitierten satirischen Geschichten für den *Simplicissimus* schrieb. Die Erfahrungen mit dem Bordell verdrängte oder verleugnete sie keineswegs. Im Gegenteil bilden sie die Grundlage einer gedanklichen Konstruktion, die sie 1898 unter dem Begriff des »Hetärentums« in Beiträgen zur Frauenfrage theoretisch verfocht. Im Aufsatz *Was Frauen ziemt* hatte es unter anderem geheißen:

> [...] dafür, daß wir unsere Kraft und unseren Körper den Männern und Kindern geben, verdienen wir, daß man uns das Leben äußerlich so leicht gestaltet wie nur möglich. Wir sind dazu da, es gut zu haben und uns nicht plagen zu müssen. [...] Vielleicht entsteht noch einmal eine Frauenbewegung in diesem Sinn, die das Weib als Geschlechtswesen befreit, es fordern lehrt, was es zu fordern berechtigt ist, volle geschlechtliche Freiheit, das ist, freie Verfügung über seinen Körper, die uns das Hetärentum wiederbringt. Bitte, keinen Entrüstungsschrei! Die Hetären des Altertums waren freie, hochgebildete und geachtete Frauen,

8 Ebenda, S. 34.

Copyrighted material

> denen niemand es übelnahm, wenn sie ihre Liebe und ihren Körper verschenkten, an wen sie wollten und so oft sie wollten, und die gleichzeitig am geistigen Leben der Männer mit teilnahmen. Das Christentum hat statt dessen die Einehe und – die Prostitution geschaffen. Letztere ist ein Beweis dafür, daß die Ehe eine mangelhafte Einrichtung ist.[9]

In ihrem entschiedenen Kampf gegen die rigide christliche Sexualmoral und für ein »modernes Heidentum« wandte sich Reventlow auch gegen die bürgerliche Frauenbewegung ihrer Zeit, weil sie »die Weiber vermännlichen« wolle und »aller erotischen Kultur«[10] feindlich gesonnen sei. Den Kampf der »Bewegungsdamen«[11] für Frauenwahlrecht, Frauenstudium und qualifizierte Berufsausbildung gut situierter Frauen hielt sie für falsch. Sie meinte, die Frau solle nicht von eigener Arbeit leben wollen oder müssen. Hintergrund dieser provokatorischen Überlegungen dürften unter anderem ihre Erfahrungen mit der ungeliebten, schlecht bezahlten Übersetzungsarbeit sein. Wie wichtig ihr diese Ansichten bleiben, zeigt sich viele Jahre später im Buch *Von Paul zu Pedro*, in dem sie im Unterschied zu den Aufsätzen nicht verbissen agitiert, sondern spielerisch ein Charakter- und Lebensbild entwirft, das das Dasein einer modernen Hetäre als eine ebenso amüsante wie windige Existenz erscheinen lässt.

1903 erschien der eng an die eigene Biografie angelehnte Roman *Ellen Olestjerne*. Ellen, im Unterschied zu Reventlow nur aus gutbürgerlichem Haus stammend, rebelliert von früh an gegen die in den verschiedenen Altersstufen geltenden weiblichen Rollenvorschriften. Insgesamt erscheint das Leben der Protagonistin, das bis zu dem Punkt geführt wird, an dem diese sich entschließt, ihre Lebensweise wegen des zu erwartenden Kindes zu ändern, als eine Leidensgeschichte. Das betrifft weniger die vorpubertäre Kindheitszeit, als die Protagonistin nicht selten im ›Rausch der Auflehnung‹ über die Disziplinierungsversuche triumphierte. Interessant lesen sich die

9 Ebenda, S. 259.

10 Franziska Gräfin zu Reventlow: Was Frauen ziemt. In: Dies.: Der Selbstmordverein. Zwei kleine Romane und drei Aufsätze, hrsg. v. Ursula Püschel, Berlin 1991, S. 258. Dieser Aufsatz war 1899 unter dem Titel *Viragines oder Hetären?* veröffentlicht worden.

11 Ebenda, S. 251. Zu Anita Augsburg, einer Wortführerin der bürgerlichen Frauenbewegung, hatte Reventlow persönlich Kontakt.

Copyrighted material

Partien, in denen Kinderspiele und -streiche plastisch dargestellt sind. Die kindliche Ellen ist keineswegs als Unschuldsengel charakterisiert. Sie provoziert mit Lust; auf Strafen reagiert sie mit wütenden Einfällen, die neue Strafen herausfordern.

Der Leidensaspekt macht sich deutlich bemerkbar, nachdem sie nach dem Bruch mit dem Elternhaus dieser äußeren Gewalt entronnen ist und im Milieu der Münchner Bohème ihre Wünsche zu malen und ihre erotischen Bedürfnisse ausleben kann. Konflikte entstehen daraus, dass sie in immerwährendem Rausch mit mehr als einem Mann leben möchte, Männer jedoch ihren Anspruch auf Freizügigkeit nicht teilen. In ihrem grenzenlosen Liebesanspruch fühlt sie sich als eine ›unverstandene‹ Frau. Tragisch erscheint sie in ihrer leidenschaftlichen Liebe zu einem Mann, der sie ausnutzt und eine andere Frau vorzieht. Die Protagonistin sieht sich – und mit ihr die Autorin – als Opfer »unentrinnbarer Gewalten«[12]. Angeklagt wird das Schicksal, das sie »eisig«[13] angrinst.

Die Auszüge, die Reventlow aus ihren Tagebüchern und Briefen für den Roman übernommen hat, weisen stilistische Änderungen auf, die das authentische Material dem dominierenden Leidensaspekt anpassen. Dadurch entsteht der Eindruck, die Protagonistin sei von ihren inneren Widersprüchen vollkommen beherrscht; deshalb wirkt die Schlusswendung mit ihrer Heilshoffnung rein rhetorisch. Wie anders die innere Verfassung von Reventlow selbst. Auch das Tagebuch enthält Eintragungen, in denen sie sich dem Wahnsinn, sogar dem Suizid nahe fühlte, vor allem aber auch solche, die ihren gesunden Menschenverstand, ihren Witz bezeugen, der es ihr ermöglichte, sich aus eigener Kraft aus den heillos erscheinenden Verwicklungen herauszuarbeiten.

Für die überwiegend tragisch gefärbte Anlage von *Ellen Olestjerne* dürften vor allem zwei Aspekte bestimmend gewesen sein: Zum einen die amourösen Verwicklungen zur Schreibzeit und zum anderen die Wirkung der damaligen literarischen Konvention. In den Jahren 1900–02, in denen sie an *Ellen Olestjerne* arbeitete, hatte sich ihre Lebensstimmung durch die Verantwortung für den kleinen Sohn zwar stabilisiert, dennoch blieb – wie Briefen und Tagebuchaufzeichnungen dieser Jahre zu entnehmen ist – ungeachtet scharfsinniger Selbsterkenntnisse im Hinblick auf Männerbeziehungen ein fataler Zwiespalt.

12 Reventlow (wie Anm. 2), S. 677.

13 Ebenda, S. 683.

Copyrighted material

> Ich will ja um Gotteswillen nicht jemand gehören oder daß jemand mir gehört, aber ich will doch alle haben oder wenigstens immer einen haben, der mehr um mich ist und sich um mich dreht. Es kommt mir vor, als ob ich keine Sonne wäre, wenn sich nicht alles Mögliche um mich dreht.[14]

Freunde hatten ihr vorgeworfen, sie gefalle sich »in einem Wechsel von anziehen und zurückstoßen«, sie wisse »Liebe nur dann zu schätzen«[15], wenn sie ihr entzogen wird. Ihre Stimmungsschwankungen wurden durch die Beschäftigung mit alten Tagebüchern und Briefen eher vertieft. Im Juni 1901 empfand sie es als »eine große innere Befreiung«, mit der Niederschrift des Romans »alle Irrfahrten« ihres Lebens »von sich gewälzt«[16] zu haben. Im November des gleichen Jahres quälte es sie, »die ganze Vergangenheit noch einmal durchzuleben.«[17]

Es scheint, dass Reventlow im Banne dieser Widersprüche Schwierigkeiten hatte, gegenüber ihrer Protagonistin Distanz herzustellen. Die Passagen aus der auktorialen Erzählperspektive wirken nicht weniger identifikatorisch als die von der Protagonistin als Ich-Erzählung dargebotenen. Im Wesentlichen setzt die Romanheldin das durch, was Reventlow in ihren publizistischen Überlegungen zur ›Frauenfrage‹ in den Mittelpunkt gestellt hatte: In Bezug auf ihre erotischen Bedürfnisse lebt sie selbstbestimmt. Dennoch häufen sich Selbstanklagen und Klagen über die verständnislose Welt. Die Verantwortung für die Leiden wird einem ominösen ›Schicksal‹ angelastet. Reventlow versagt ihrer Protagonistin das Selbstbewusstsein, das sie durch ihre Erfahrungen mit allen Arten erotischer Beziehungen gemacht hatte. Sex auf der rein kommerziellen Basis, der jegliche Verpflichtungen ausschloss, erlebte und interpretierte sie als Freiheit, die jedem dauerhaften Verhältnis vorzuziehen war. Was in der guten Gesellschaft als der tiefste Fall einer Frau galt, stellte für Reventlow im praktischen Leben keinen Schrecken dar – wenn es denn geheim blieb. Für ihren Roman schloss sich dergleichen aus. Der entsprach den gängigen Vorstellungen, wie ein schwieriges Frauenschicksal von

14 Reventlow an Ludwig Klages, 31. 8. 1901. In: Franziska Gräfin zu Reventlow: Briefe 1890–1917, hrsg. v. Else Reventlow, Frankfurt/M. 1977, S. 333.

15 Reventlow an Ludwig Klages, 14. 4. 1902. In: Ebenda, S. 387.

16 Reventlow an Ludwig Klages, 8. 6. 1901. In: Ebenda, S. 318.

17 Reventlow an Ludwig Klages, 9. 11. 1901. In: Ebenda, S. 356.

Copyrighted material

einer schreibenden Frau dargestellt werden sollte. Dafür empfahl sich der Klageton, weil er die Provokation abmilderte und um Mitgefühl warb. Sentimentale Wendungen, die nicht erst heute maßlos überzogen und komisch wirken, gehörten zum stilistischen Code.

Hedwig Dohm (1833–1919), eine Schriftstellerin, die selbst unerschrocken für Frauenrechte focht, lässt im Roman *Sibilla Dallmar* (1896) ihre Protagonistin sagen:

> Hineingeboren bin ich zwischen Morgengrauen und Tag. Ich bin doch schuldlos daran, daß ich zwischen zwei Kulturen geklemmt bin, daß ich nicht rückwärts kann zu den spinnenden, strickenden Hausfrauen, nicht vorwärts zu den freien Geschlechtern, die nach mir kommen werden. In dem rauhen Vorfrühling der Frauenfreiheit gehen wir armen Schneeglöckchen zugrunde.[18]

Der Widerspruch ist eklatant: Die Figur ist imstande, den individuellen Konflikt, der sich aus ihren Emanzipationsbestrebungen ergibt, als einen objektiven Konflikt im Zeitenwandel zu begreifen, allerdings in sprachlichen Wendungen, die aus einem Poesiealbum höherer Töchter zu stammen scheinen.

Reventlows Ellen Olestjerne hat die Selbstbestimmung durchgesetzt, die in dieser Zeit nicht nur die erträumten ›freien Geschlechter‹, sondern Frauen in größerer Zahl anstrebten. Sie aber empfindet ihre Veranlagung und ihr Geschick als absolut exzeptionell und zweifelt letztlich die Berechtigung ihrer Wünsche an.

Offensichtlich hatten Veränderungen der literarischen Konvention, die nach der Jahrhundertwende gerade auch bei schreibenden Frauen der jüngeren Generation[19] zu beobachten sind, einen Einfluss darauf, dass Reventlow etwa ein Jahrzehnt später mit *Von Paul und Pedro* ein Buch schrieb, in dem sich der weibliche Charakter bei aller Nähe zur Autorin geradezu als Gegenstück zu Ellen O. ausnimmt.

Reventlows Leben war auch in den Jahren vor der Abfassung dieses Buchs konfliktreich verlaufen. Mehrere schwere Krankheiten und die ewige Geldnot plagten sie. Eine freudig akzeptierte Schwangerschaft endete 1904 mit der Frühgeburt von Zwillingen; ein Mädchen wurde tot geboren, das andere starb kurz nach der Geburt. Von einem

18 Hedwig Dohm: Sibilla Dalmar. Roman aus dem Ende unseres Jahrhunderts, Berlin 1896, S. 374.

19 Autorinnen wie Else Lasker-Schüler (geb. 1869), Annette Kolb (geb. 1870), Lu Märten (geb. 1879), Grete Meisel-Heß (geb. 1879).

Copyrighted material

Vater war auch in diesem Fall nicht die Rede. Neben der ungeliebten Übersetzungsarbeit hatte sie mehrere Versuche unternommen, Geld zu verdienen: als Versicherungsvertreterin, Schauspielerin, Kunsthandwerkerin u. a. m. Alles schlug fehl. Von der Familie, die sich mit der Unverbesserlichkeit der ›verlorenen Tochter‹ offenbar abgefunden hatte, wurde sie finanziell unterstützt. Die Fähigkeit, ein gänzlich auf die ›freie Liebe‹ gestelltes Leben aus dem komischen Blickwinkel zu präsentieren, ist vornehmlich nicht aus günstigeren biografischen Umständen Reventlows zu erklären. Gewiss spielte eine größere Gelassenheit im Umgang mit den eigenen Widersprüchen und denen ihrer Gesellschaft eine nicht geringe Rolle. Großes Gewicht dürfte jedoch die mehr oder weniger bewusst getroffene Formentscheidung haben. Im Dezember 1910 hatte sie Franz Hessel, mit dem sie, zusammen mit Bogdan von Suchowski, 1903–06 in Münchens berühmtem Künstlerviertel Schwabing in einer Wohngemeinschaft gelebt hatte, berichtet, dass sie ihrem neuen Buch nicht den Titel *Briefe an Franzl* (wie sie Hessel anzureden pflegte), sondern *Teegespräche*[20] geben würde. An das Vorbild des Briefromans angelehnt, war der neue Roman frei von den formalen Zwängen, die das Muster Entwicklungsroman dem Buch *Ellen Olestjerne* aufgedrückt hatte. Die lockere Folge von Briefen bietet ein auf 75 Seiten verknapptes Charakter- und Lebensbild als eine zeit- und ortlose Zustandsbeschreibung. Eine Dame, ohne Namen und fast ohne Vorgeschichte, plaudert mit einem vertrauten Freund, den sie ihre ›Konversationsliebe‹ nennt, über ihre Männerbeziehungen und über die irrigen Vorstellungen, die Männer von Frauen haben.

Mag sein, dass Reventlow, die – wie oben erwähnt – das Hetärentum überaus positiv bewertet, Lukians *Hetärengespräche* schätzte, ob sie als Anregung eine so große Rolle spielten, wie in der Sekundärliteratur[21] z. T. angenommen wird, sei dahingestellt. In Lukians Text tauschen sich vor allem Frauen über Männer, in einigen Fällen auch Männer über Frauen, nie Frauen und Männer miteinander aus. Es kommunizieren Gleichgesinnte bzw. Gleichgestellte. In Reventlows

20 Reventlow an Franz Hessel, 9. 12. 1910. In: Reventlow (wie Anm. 14.) S. 490. Am 26. 12. 1911 schrieb sie: »[...] der Titel ›Teegespräche‹ ist Langen nicht recht – können Sie mir nicht einen anderen finden, etwas mehr Sensation mit erotischem Hintergrund?« Ebenda, S. 495.

21 Vgl. Heide Eilert: Nachwort. In: Franziska zu Reventlow: Von Paul zu Pedro. Amouresken, Berlin 1994, S. 98f.

Copyrighted material

Ansatz geht es dagegen um Verhältnisse prinzipieller Ungleichheit. Ihre Protagonistin kommuniziert mit einem Briefpartner der, wie gelegentliche freundliche Spitzen andeuten, bei aller Gutartigkeit mit der Borniertheit seines Geschlechts geschlagen ist. Mit Franzl, der in Bezug auf die herrschende Sexualmoral entschieden der Aufklärung bedarf, plaudert sie freundschaftlich. Ihre frivol formulierten Provokationen zielen darauf ab, den anderen zum Überdenken und zur Korrektur seines Standpunkts zu veranlassen, ohne ihn zu verschrecken. Der andere ist natürlich nicht allein der Briefadressat, sondern das Publikum. Der dem Büchlein beigefügte Untertitel *Amouresken* – eine Analogiebildung zu Humoreske und Groteske – spielt gleichermaßen auf Inhaltliches und Formelles an, assoziiert in jedem Fall eine heitere Beschäftigung mit Liebesangelegenheiten.

Der Rekurs auf die authentischen Briefe an Hessel betrifft, soweit die abgedruckt vorliegenden zeigen, in Bezug auf Inhaltliches nur einige wenige Momente der letzten beiden Textabschnitte. Reventlow nutzt für ihre Fiktion die langjährige Vertrautheit von Briefschreiberin und Adressat: Angaben zur Entwicklungsgeschichte ihrer Protagonistin spart sie fast gänzlich aus. Sie erfindet eine Frau, die, ihrem eigenen Naturell verwandt, insofern ausschließlich dem Vergnügen leben kann, als sie kein Kind hat und mühselige Brotarbeit nicht kennt – davon war jedoch in den authentischen Briefen an Hessel mehrfach die Rede. Im Roman plaudert die Briefeschreiberin selbstironisch überlegen, als ob die libertäre Lebensart zwar finanzielle Schwierigkeiten, aber keinerlei seelische Krisen und Konflikte mit sich brächte. Dieses Bild einer modernen Hetäre ist frei von jeglichem ideologischen Eifer. Gänzlich unpolemisch setzt Reventlow der herrschenden Sexualmoral die Behauptung entgegen, dass es in beiden Geschlechtern sowohl monogam als auch polygam veranlagte Individuen gäbe. Komisch sind in Reventlows Darstellung die Männer, die die Situation verkennen und in der Protagonistin die monogame Frau suchen. Hinter der amüsanten Oberfläche verbirgt sich eine prinzipielle Auseinandersetzung mit dem patriarchalen Verständnis vom Geschlechterverhältnis.

Der Eindruck kommt nicht auf, die Protagonistin kehre in ihren zahllosen Männerbeziehungen den Spieß um. Ihr Umgang mit Männern wirkt herrschaftsfrei. Sie will nicht besitzen, unterwerfen, ausnutzen, Gewalt über Seelen ausüben. Mit ihrem Realitätssinn und Mutterwitz ist Reventlows Hetäre frei von jener Dämonisierung, die um die Jahrhundertwende manche der von Männern geschaffenen

Copyrighted material

literarischen oder bildnerischen Frauengestalten auszeichnet. Schwerlich wäre sie in die Nähe etwa zu Wedekinds Lulu, der Inkarnation des triebhaften, wilden schönen Tiers zu bringen. Bei allem Übermut ist Reventlows Heldin klug genug, die Endlichkeit ihres Daseins ins Auge zu fassen. Ihre Vorsorge gegen die Angst vor Alter und Tod ist die auf Genuss gestellte Lebenspraxis.

> Für all die Leute mit verfehltem Leben, versäumter Jugend, überhaupt mit vielen Unterlassungssünden, – für die muß es schrecklich sein, alt zu werden.[22]

In der zweiten Hälfte der Briefe, die auf einer turbulenten Italienreise verfasst werden, deutet sich an, dass das Eis, auf das sich die Existenz der lebenslustigen Frau und ihrer Begleiter gründet, sehr dünn ist. Moralische Skrupel belasten sie nicht, eher einen ihrer Verehrer, der ihr »pekuniäre Hilfe« anbietet und findet, dass darin für sie etwas Degradierendes läge und »es ihr sehr peinlich sein müsse (ach, Doktor, es ist ihr durchaus nicht peinlich, sie tut nur manchmal so – aus guter Erziehung).«[23] Sie lebt gesellig, meist von der Hand in den Mund, gelegentlich von handfestem Betrug, unter anderem davon, dass man sich, in noblen Hotels elegant auftretend, ohne die Rechnung zu zahlen, heimlich fortmacht. In den letzten Briefen machen sich leicht elegisch getönte Bedenken darüber bemerkbar, dass man sich, ziellos treiben lassend, auf günstige Zufälle angewiesen ist. Sie kennt und zahlt den Preis. Ihre Stärke liegt darin, ihre eigene bodenlose Existenz intelligent durchschauen zu können. Sie empfindet sich »nur provisorisch gedacht, nur ›entworfen‹«[24].

Das Selbstbewusstsein der Figur beruht nicht zuletzt darauf, dass sie ihre unbändige Liebes- und Lebenslust nicht als prekären Ausnahmefall ansieht. Mehrfach reflektiert sie ihre Ansichten und Erfahrungen in der Wir-Form: z. B. »Wir wurzellosen Existenzen«[25] oder »gerade wir bösen, unbeständigen Menschenkinder werden oft so ungemein ernsthaft geliebt, wie man nur unbescholtene junge Mädchen und ›anständige‹ Frauen lieben sollte.«[26] Das Gefühl der Vereinzelung

22 Reventlow (wie Anm. 4), S. 985.
23 Ebenda, S. 929.
24 Ebenda, S. 950.
25 Ebenda, S. 981.
26 Ebenda, S. 928.

Copyrighted material

kommt auch deshalb nicht auf, weil man sich einer Gesellschaft gegenübersieht, deren moralische Beschaffenheit keinen Respekt verdient.

Reventlows wachsende Fähigkeit, die eigene aus der Norm fallende Lebensauffassung und -praxis überindividuell zu interpretieren, drückt sich auch in ihren spaßig klingenden Genre-Überlegungen aus. Als sie das Buch *Von Paul zu Pedro* gerade fertiggestellt hatte und Franz Hessel von mehreren neuen kleinen Geschichten berichtete, heißt es: »Ich glaube, meine Branche sind Wirgeschichten mit Gehirnerweichung.«[27] Gemeint sind Geschichten mit einem Erzähler-Wir, in denen es skurril, teilweise auch fantastisch zugeht. Ihre Vorliebe für »Wirgeschichten« steht nicht im Widerspruch zu ihrem ausgeprägten Individualismus. Die Handvoll Leute, die sich in diesen Geschichten zu abenteuerlichen Unternehmungen zusammenfinden, sind allesamt aus bürgerlichen Lebensumständen heraus gefallene Individualisten, die sich mit ihresgleichen in lockeren Gruppierungen zusammenfinden.

Im »Freudenrausch« darüber, dass der Langenverlag das Manuskript des Buchs *Von Paul zu Pedro* angenommen hatte, arbeitete sie 1912 an ihrem »Schwabinger Roman«[28]. In diesem 1913 unter dem Titel *Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil* erschienenen Buch verarbeitete sie jene Erfahrungen, die sie 1901–03 in München mit dem philosophisch-literarischen Kreis der »Kosmiker« um Ludwig Klages, Karl Wolfskehl und anderen gemacht hatte. Sie hätten sich in vieler Hinsicht vorzüglich für eine »Wirgeschichte mit Gehirnerweichung« geeignet. Die Komik ist jedoch aus verschiedenen Gründen gedämpft. Reventlow wollte »den Blödsinn des Betriebes«[29], die Absurdität der hochgestochenen Wahnideen dieses Kreises deutlich machen, ohne die Personen[30], mit denen sie z. T. intim liiert gewesen war, zu denunzieren. Außerdem kannte sie sich in der problemgeschichtlichen Seite des Stoffs nicht gut aus

27 Reventlow an Franz Hessel, 26.12.1911. In: Reventlow (wie Anm. 14), S. 495.

28 Reventlow an Paul Stern, Ende Dezember 1911. In: Ebenda, S. 533.

29 Reventlow an Paul Stern, Ende Juni 1912. In: Ebenda, S. 539.

30 »Hauptschwierigkeit Wolfskehl, Klages und die Meisterei nicht zu persönlich zu machen«. Reventlow an Franz Hessel, 12.6.1912. In: Ebenda, S. 496. Ludwig Klages fühlte sie sich besonders verpflichtet, da sie ihn als Vormund für den Sohn Rolf gewonnen hatte.

Copyrighted material

und bat deshalb den Freund Paul Stern um Hilfe. Sie wollte wissen, was es z. B. mit den Begriffen »kosmisch und Blutleuchte«[31], »Sonnenknabe« und »Urschauer«[32] auf sich habe, die im Klages-Kreis gang und gäbe waren. Sterns Zuarbeiten passte sie in ihr Handlungsgerüst ein.

In diesem Text verzichtete sie auf die weibliche Mittelpunktsfigur, war sie doch selbst im Klages-Kreis als ledige Mutter und leidenschaftlich Liebende, als »heidnische Heilige«[33] gefeiert worden. Protagonist ist ein unbedarfter junger Mann aus reichem Hause namens Dame. Der für abstruse Ideen anfällige Simplicissimus gerät in den sich geheimbündisch gebenden Zirkel und erlebt zunehmend verstört, wie die Verschworenen sich erbittert bekämpfen, sogar nach dem Leben trachten. Er entflieht entnervt. Von dem Verschollenen bleiben Aufzeichnungen, die eine Wir-Instanz auf den Weg der Veröffentlichung bringt.

Als Schlüsselroman entfaltet das Buch seine komische Wirkung[34] hauptsächlich auf Kenner der Szene, die die Entzauberung des Kosmiker-Kreises zu würdigen wussten. Die wahnhafte Denkweise des Klages-Kreises ad absurdum zu führen, mochte Reventlow wegen der rassistischen, sogar antisemitischen Konsequenzen wichtig geworden sein. Sie sind es auch, die das Buch vom Heiterkomischen ins Groteske umschlagen lassen und das Lachen ersticken.

Mitten im Ersten Weltkrieg kam Reventlows Roman *Der Geldkomplex* heraus, dessen Handlung in der Vorkriegszeit angesiedelt ist. Er wirkt unbeschwert heiter, obwohl die Protagonistin, unschwer als Alter Ego[35] der Autorin zu erkennen, am Ende empfindliche finanzielle Verluste erleidet. Die Fabel dieses wiederum in die Briefform eingepassten Textes ist einfach. Eine Schriftstellerin in beträchtlichen Geldnöten wartet auf die Erbschaft, die ihr eine pro forma eingegangene Ehe mit einem russischen Baron einbringen soll, der von seinem

31 Reventlow an Paul Stern, Juli 1912. In: Ebenda, S. 541.

32 Ebenda, S. 542.

33 Reventlow (wie Anm. 1), S. 180.

34 Reventlow hatte das Bedenken, für den gebildeten Laien käme »das persönlich Komische doch nicht so heraus«. Reventlow an Paul Stern, Ende Juli 1912. In: Reventlow (wie Anm. 14), S. 543.

35 Sie ist als eine Schriftstellerin charakterisiert, die von ihrem Beruf nichts hält. Sie müsse hier und da Geld verdienen und schriebe, weil sie nichts anderes gelernt habe. Es ginge nicht um geistige Befriedigung, sondern ausschließlich um das Honorar. Franziska Gräfin zu Reventlow: Der Geldkomplex. In: GW, S. 842.

Copyrighted material

reichen Vater nur dann als Erbe eingesetzt wird, wenn er eine reputierliche Ehefrau vorweist. Die Wartezeit zwischen der Heirat und dem Ableben des 78-Jährigen nutzt die Protagonistin, um sich in einer renommierten Nervenklinik von ihrem Leiden heilen zu lassen, das sie den Geldkomplex nennt. Ständig in finanziellen Nöten, glaubt sie, dass das Geld sie foppe, weil es sich ihr, die es so liebt und braucht, ständig mutwillig entzieht. Der Begriff ›Komplex‹ apostrophiert populär gewordene Theoreme Sigmund Freuds. Bei dem Komplex der Protagonistin handele es sich um »verdrängte, nicht ausgelebte Gefühle, Triebe und dergleichen, die sich, ich glaube, im Unterbewußtsein zusammenballen und einem seelische Beschwerden verursachen.«[36] Die Erbschaftsgeschichte endet zwiespältig. Nach dem Tod des Schwiegervaters und der umständlichen Regelung der Erbschaftsangelegenheiten macht die Bank just in dem Moment Pleite, als die lang erwartete Geldüberweisung eintrifft. Die Protagonistin nimmt die schlechte Nachricht mit Fassung auf, weil sie sich von ihrem Geldkomplex dadurch geheilt fühlt, dass sie, die ewige Schuldnerin, durch den Bankrott zu einer Gläubigerin geworden ist, der die Bank Geld schuldet.

Diese Story mutet reichlich fantastisch an, ist jedoch direkt vom Leben der Autorin abgeschrieben. Sie selbst hatte 1911 den baltischen Baron Alexander von Rechenberg-Linten pro forma wegen seiner Erbschaftserwartungen geheiratet. Die Vorkommnisse um die von Erich Mühsam eingefädelte Heirat hatte sie 1911 in einem Brief mit dem Satz kommentiert: »Eine solche Häufung von Situationskomik ist mir lange nicht vorgekommen.«[37] Im Frühjahr 1914 reagierte sie auf die Bankenpleite und den Geldverlust gefasst:

> Der kurze Glanz war sehr schön. Der Krach eigentlich auch ganz lustig, und der Entschluß, im Ausland zu bleiben, erlösend. Kurz, der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen, der Name des Herrn sei gelobt![38]

Die Fähigkeit, sich über derartige Pannen gelassen hinwegzusetzen, ist die Grundlage dafür, eine so paradoxe Begebenheit nach verschie-

36 Ebenda, S. 831.

37 Reventlow an Paul Stern, Januar 1911. In: Reventlow (wie Anm. 14), S. 523.

38 Reventlow an Friedel und Friedrich Kitzinger, Frühjahr 1914. In: Ebenda, S. 579.

Copyrighted material

denen Seiten hin erzählerisch zu entfalten – so auch die oft aberwitzigen Unternehmungen trinkfreudiger Geschäftemacher, die die komplexbehaftete Dame um sich schart und die allesamt zahlungsunfähig sind. Die handelnden Personen sind vom gleichen Naturell: betrogene Betrüger. Der Einzelfall wird am Romanschluss ausdrücklich verallgemeinert:

> [...] jeder Tag bringt neue Hiobsposten von verkrachten Unternehmungen, schurkischen Aufsichtsräten, die durchgebrannt sind oder sich noch rasch erschossen haben, ruinierten Aktionären und dergleichen mehr. Man fraternisiert mit anderen Mitverkrachten und ist beständig von Leuten umringt, die über Hypotheken, Bodenwerte, Aktien, gestohlene Depositen, sichere und unsichere Papiere reden.[39]

Durch das Hochstaplermotiv steht dieser Text in einer Reihe mit dem Roman *Von Paul zu Pedro* und auch mit *Herrn Dames Aufzeichnungen*, in denen das geistige Hochstaplertum[40] aufs Korn genommen worden war. Obwohl oder weil sie selbst ein Leben auf der Kippe führte, hatte Reventlow ein Gespür für zeitsymptomatische Erscheinungen entwickelt. Darin begegnet sie sich mit Thomas Mann, der 1910/13 seinen Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* konzipierte, zu dem ihn die Memoiren eines Hoteldiebs angeregt hatten. Nicht zufällig ist Manns *Krull* im Hotelmilieu angesiedelt, das Reventlow für ihre Hochstaplergeschichten bevorzugte.

Franziska von Reventlow nutzte ihr bewegtes Leben ausgiebig als Stoff-Fundus. Sie scheute sich nicht, jene Fakten ihrer Biografie, die

39 Ebenda, S.914.

40 Von einem gespenstisch anmutenden Kreis erzählt Thomas Mann in der Geschichte *Beim Propheten* (1904), in der ein Literat, hinter dem Ludwig Derleth steht, ein drohendes Manifest an die Menschheit erlässt. Zu den Zuhörern des Propheten gehört auch »eine unverheiratete junge Mutter von adeliger Herkunft, die von ihrer Familie verstoßen, aber ohne alle geistigen Ansprüche war und einzig und allein aufgrund ihrer Mutterschaft in diesen Kreisen Aufnahme gefunden hatte.« Thomas Mann: Beim Propheten. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 9, Berlin 1955, S.300. Reventlow, die in dieser Charakteristik unschwer zu erkennen ist, hat über eine Begegnung mit Derleth und seiner Schwester geschrieben, mit dem Erscheinen dieser beiden sei man »in höhere Regionen« gestiegen und sie selbst eilends entflohen und: »mir haben die Derleths beide etwas Beklemmendes.« Reventlow an Ludwig Klages, 26. 12. 1901. In: Reventlow (wie Anm. 14), S. 376.

Copyrighted material

als gröblich anstößig galten, so in ihre fiktionalen Texte einzuarbeiten, dass sie relativ leicht als autobiografische Elemente identifiziert werden konnten. Sie war klug genug, die Besonderheit ihres disparaten sozialen Profils klar zu erkennen und literarisch zu verwerten. Sie kannte sich in den sozialen Sphären ›ganz oben‹ und ›ganz unten‹ gut aus. Die soziale Mobilität zu leben hielt sie für passabler als just in der Mitte zu existieren, im ›Justemilieu‹ beheimatet zu sein, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Literatur, vor allem in Stücken Carl Sternheims, als verächtlicher sozialer Ort denunziert wurde.

Für uns sind ihre Briefe und Tagebücher nicht nur eine biografische Fundgrube, sondern eine spannende Lektüre. In ihren Briefen ist sie – die Nuancierung je nach Adressat eingerechnet – entwaffnend wahrhaftig. Beim Tagebuchschreiben mit sich selbst konfrontiert, dürfte sie sich ihres Naturells zunehmend bewusst geworden sein und herausgefunden haben, was zu ändern sie bereit war und was nicht. Das bedeutete auch, die widerspruchsvolle Stellung in den gesellschaftlichen Mechanismen illusionslos zu bewerten und im Komischen literarisch produktiv zu machen.

Im Zentrum ihres Komikverständnisses steht das ›Wir‹-Konzept, wohl zu unterscheiden von dem ›wir‹, mit dem sie in dem frühen Aufsatz *Was Frauen ziemt* als Fürsprecherin von Frauen aufgetreten war, die sonst von der bürgerlichen Frauenbewegung angesprochen worden waren. Ihr besonderes, mit dem Komischen verbundenes ›Wir‹ bezog sich immer auf einige wenige, die sich aus der bürgerlichen Norm ausgliederten und zugleich von dieser Gesellschaft lebten.

In die meisten dieser Wir-Geschichten hat sich Reventlow selbst deutlich eingeschrieben, in einige sogar als Mittelpunktsfigur. Diese haben bis auf eine kein Kind. Mit der eigenen Mutterschaft (und der Leidenschaft fürs Malen) machte Reventlow keine Späße. Eine Ausnahme bildet der Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen*. In diesem Schlüsselroman stellt sich Reventlow in ihrer authentischen Rolle als heidnische Heilige aus. Aus der komischen Wertung, die die männlichen Verfechter der abstrusen Wahnideen trifft, ist Maria weitgehend ausgenommen, weil sie zwar die ihr zugesprochene Rolle als Hetäre und Mutter spielt, für die hochfliegenden Gedankenkonstruktionen der Männer jedoch deutliches Desinteresse bekundet. Mit mehreren Herren liiert, ist sie allein am Karnevalstreiben, am permanenten Feiern interessiert.

In anderen »Wirgeschichten«, etwa in *Von Paul zu Pedro*, *Der Geldkomplex* oder *Wir Spione*, ist die Ich-Erzählerin, die in den jeweiligen,

Copyrighted material

meist international zusammengesetzten Gruppen den inspirierenden Kern bildet, kinderlos. Das ist die Grundlage der fröhlichen Verantwortungslosigkeit, die all ihre Unternehmungen auszeichnet.

In *Der Geldkomplex* plant man im Kreis um die Protagonistin unermüdlich Projekte für Aktiengesellschaften, für millionenschwere Projekte in aller Welt (Spekulationen auf Goldminen in Südafrika, Ausbeutung russischer Petroleumquellen usw. usf.). Es sind kleine Gauner, die es den Großen der Wirtschaftswelt gleichtun wollen, von deren Tricks sie aber zu wenig verstehen, ständig scheitern, ohne ins blanke Elend zu geraten, und – von immer neuen Einfällen getrieben – unbelehrt weitermachen. Als betrogene Betrüger sind sie gleichermaßen im Recht und im Unrecht. Reventlows Variante des Komischen verhält sich gegenüber den vielfältigen Missverhältnissen weder versöhnlich noch unversöhnlich. Sie lässt die Widersprüche stehen, sowohl die des privaten wie die des gesellschaftlichen Lebens. Wir können uns unseren eigenen Vers darauf machen.

Copyrighted material

Copyrighted material

Silvia Schlenstedt

Prinz Jussuf – ein wilder Jude
Soziale Fantastik bei Else Lasker-Schüler

Von Else Lasker-Schüler soll heute die Rede sein in der Vorlesungsreihe, die sich mit Frauen, Literatur und sozialen Bewegungen befasst. Vielleicht wird ein solches Thema, wird der unterstellte Zusammenhang der Dichterin mit sozialer Bewegung in manchem Kopf Fragezeichen auslösen – geht denn das? Else Lasker-Schüler, das ist doch die Verfasserin von Liebesgedichten, berühmt geworden, weil sie in aller Öffentlichkeit ihre Liebe bekannte und offen ihr Verlangen und ihren Schmerz ausstellte. Lässt sich ein Zusammenhang von Liebeslyrik und sozialer Bewegung herstellen? Oder: Wie stellte er sich denn her, woran ist er ablesbar und festzumachen? Auf solche Fragen bündige Antworten zu geben, wird nicht leicht sein – zumal bei einem recht umfangreichen Werk, das Lyrik, Dramen, Prosabücher umfasste und das über einen langen, persönliche und geschichtliche Umbrüche einschließenden Zeitraum entstand. (Um die Zeitspanne zu verdeutlichen: Erste Gedichte von Lasker-Schüler erschienen 1899 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft*, die letzten zu ihren Lebzeiten 1944, während ihres Exils in Palästina.) Das Gesamtwerk kann hier natürlich nicht dargestellt werden, lediglich Ausschnitte sind zu geben, in zeitlicher Hinsicht – besonders die frühen Phasen bis in die 1920er Jahre – wie auch in Hinsicht auf die literarische Produktion – nämlich einige Exempel aus der Lyrik und aus der Prosaarbeit. Und betrachtet werden im Vortrag übergreifende Aspekte, konzentriert auf die Frage, wie Else Lasker-Schüler als schreibende Frau sich auf die Welt, die sie umgab, die herrschenden Verhältnisse und Kräfte bezog und was sie ihnen entgegenzusetzen suchte.

Zunächst sei die Ausgangslage als Schriftstellerin etwas genauer beschrieben. Das wird mit einiger Ausführlichkeit geschehen, denn mit dieser Ausgangslage sind Impulse, Haltungen, Leitideen, auch des dichterischen Selbstverständnisses verbunden, die langdauernde

Copyrighted material

Spuren hinterlassen haben und über Jahre und Jahrzehnte weiter wirken. Vorhin wurde 1899 als das Jahr erster Publikationen genannt; da lebte Else Lasker-Schüler seit fünf Jahren in Berlin. 1894 war sie aus ihrer Geburtsstadt Elberfeld (heute Teil von Wuppertal) dorthin gekommen, war aus dem bürgerlichen Milieu ihres Elternhauses in das bürgerliche Milieu des Ehemannes, des Arztes Berthold Lasker gewechselt. Sehr rasch aber hat sie sich daneben ein anderes, eigenes Leben zu schaffen gesucht, sie hatte ein Atelier, in dem sie malte, Zeichenunterricht nahm, sie begann, Gedichte zu schreiben. Bald darauf stellten sich Kontakte her zu Künstlern und Literaten, die sich in Gruppen zusammenfanden, Texte lasen, diskutierten, Feiern und Ausflüge in die Natur veranstalteten – Künstlergemeinschaften, wie sie für die Zeit um die Jahrhundertwende charakteristisch waren (literaturhistorisch gesprochen: kennzeichnend für nach- und gegennaturalistische Strömungen in Deutschland), in denen abseits der wilhelminisch-kapitalistischen Zwänge und Normen ein Leben in der Kunst erstrebt wurde. Die junge Frau, die im Schreiben ihren eigenen Weg suchte, traf in solchen Gruppen wie ›Die Kommenden‹ und ›Neue Gemeinschaft‹ auf Leute mit ähnlichen Neigungen und Interessen und auf einige bereits erfahrenere Persönlichkeiten, die den Gruppen das Gepräge gaben. Zu nennen sind besonders Heinrich und Julius Hart, zehn Jahre früher Wortführer des Naturalismus und nun die Leiter der ›Neuen Gemeinschaft‹, zu nennen ist Peter Hille, der wichtigste Dichter der Berliner Bohème, den die Lasker sich zur Leitfigur erkor. Im Kreis der ›Neuen Gemeinschaft‹ begegnete sie dem bedeutendsten Kopf des sozialistischen Anarchismus in Deutschland, Gustav Landauer, Literat, Philosoph, wichtiger Vermittler anarchistischer Theorien in Deutschland (z. B. von Peter Kropotkin) und ein Mann, der einen immensen Einfluss gewann für Schriftsteller linker Positionen außerhalb (und gegen) die Sozialdemokratie. Zu ihnen gehörte auch Erich Mühsam, ein anarchistischer Autor der jüngeren Generation, der im Umkreis der ›Kommenden‹ und der ›Neuen Gemeinschaft‹ anzutreffen war. Für Gedankenwelt und Zielrichtung, die Landauers sozialistischer Anarchismus vermitteln wollte, ein Beispiel: Im Juni 1900 hielt er in der ›Neuen Gemeinschaft‹ einen Vortrag mit dem Titel *Durch Absonderung zur Gemeinschaft*. Er entwickelte den Vorschlag an das Individuum, durch Absonderung, durch bewusste Absage an die Machtmittel und -strukturen staatlicher Gewalt und Herrschaft die Voraussetzungen zu schaffen für ein Zusammenleben in einer herrschaftsfreien nichtantagonistischen Gemeinschaft. Ob Else Lasker-

Copyrighted material

Schüler bei diesem Vortrag Landauers anwesend war, ist nicht verbürgt, sie gehörte jedoch zu dieser Zeit zur ›Neuen Gemeinschaft‹. Indes: Gemeinschaft als Idee und als Zielbild einer antiautoritären Gemeinschaftlichkeit im Zusammenleben der Menschen, das nimmt in ihrer Vorstellungswelt und ihren poetischen Entwürfen eine wesentliche Stelle ein. Auch hierfür ein Beispiel aus dieser frühen Phase. Im Mai 1901 schreibt Lasker-Schüler einen Brief an Julius Hart, nachdem es in der ›Neuen Gemeinschaft‹ zu Zwistigkeiten gekommen war, und versucht sich in ihrem Verhalten und der Widersprüchlichkeit, die sie an sich wahrnimmt, zu erklären: »...ich bin eine Liebesnatur – ich möchte einen Kreis bilden – und spielen ohne zu argwöhnen, ohne zu ehrgeizen und zu vernichten das, was schön ist.« Aber, so gesteht sie weiter:

> Ich weiß nicht, daß meine Hände so verschiedene Dinge tragen, in der rechten halte ich die Sonnenblume in der linken eine Peitsche; meine Bestimmung ist sicherlich Liebe zu geben, aber meine linke muß so oft und so ungeschickt peitschen. Du siehst ich trauere, daß ich die Menschen nicht lieben kann.[1]

Dieses Selbstzeugnis enthält Grundmotive und Hauptworte der Dichterin, die in ihrem ganzen Werk wiederkehren werden: das Verlangen nach Gemeinschaftlichkeit, nach Unverstelltheit der Gefühle, nach einer Mitmenschlichkeit, die unverbildet ist. Der Impuls, einen Kreis zu bilden »ohne zu ehrgeizen«, äußert sich bei der Autorin ein Leben lang auch ganz praktisch, von den verschiedenen Kreisen mit Künstlerfreunden, der Berliner Bohème, den Cafés im Vorkriegsberlin, Kreisen um literarische Zeitschriften, bis hin zu der späten Anstrengung der Dichterin, 1942 in Jerusalem einen literarischen Kreis zu Lesungen und Vorträgen zusammenzuführen, den sie ›Kraal‹ genannt hat. Das Bedürfnis, als »Liebesnatur« wirken zu können, ist nun keineswegs etwas Weichlich-Gezähmtes und gefühlig Anpassungswilliges – das macht sie in dem zitierten Brief ebenso deutlich, wenn die Lasker von sich sagt, »ich habe nämlich rasende Kraft im Zorn« und habe im Streit »meine Stärke zu zeigen«, »schon darum wie ich Jüdin bin«. Die

1 Brief an Julius Hart vom 23.5.1901. In: Else Lasker-Schüler: Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Im Auftrag d. Franz Rosenzweig-Zentrums der Hebräischen Universität Jerusalem, d. Bergischen Universität Wuppertal u. d. Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar hrsg. v. Norbert Oellers, Frankfurt/M. 1996ff. (im Folgenden zitiert als Werke und Briefe), Bd. 6: Briefe 1893–1913, S. 27f.

Copyrighted material

Begegnungen mit Anderen in den literarischen Vereinigungen, so kann gefolgert werden, führte bei der jungen Dichterin dazu, sich selbst in ihrer Eigenart und ihren Bedürfnissen zu begreifen, sie erfuhr in diesen Kreisen Ermutigung, fühlte sich, auch durch erfahrenen Widerspruch, bestärkt darin, ihre Doppelexistenz als bürgerliche Ehefrau und Literatin aufzugeben. Sie trennte sich von Lasker, lebte allein mit einem Kind, das nicht aus dieser Ehe stammte, und war entschlossen, ihr Leben gänzlich auf die Kunst zu stellen – und das bedeutete im Wilhelminischen Deutschland für eine Frau, die ohne materielle Absicherung existieren musste, einen ungewöhnlichen mutigen Schritt.

Um das Kapitel zu den Künstlergemeinschaften der Jahrhundertwende abzurunden, möchte ich aus einem Schreiben an Gustav Landauer vom Mai 1902 zitieren; Lasker-Schüler bedankt sich darin für einen Brief, den ihr Landauer zu ihrem ersten Buch, dem Gedichtband *Styx*, geschrieben hatte und berichtet dann lakonisch:

> Ich bin nicht mehr in die Gemeinschaft gegangen – es ist Familie geworden, wo man Café kochen kann. Es sagen viele der früheren Anhänger, daß Sie fehlen mit der Riesenruthe. Ich bin überhaupt jetzt vereinslos.[2]

In der ironisch wegwerfenden Qualifizierung der ›Neuen Gemeinschaft‹ wie in der Erinnerung an die wohltuende Wirkung der »Riesenruthe« Landauers ist sehr schön ein Vorgang abzulesen, in dem zweierlei sich verbindet – das Bewahren von empfangenen Impulsen und eine Distanznahme. Aufschlussreich dafür ist zugleich die Mitteilung, sie sei »vereinslos«, einen Status, den die Dichterin, ungeachtet vielerlei Verbindungen mit Gleichgesinnten, auch weiterhin beibehalten wird. Lasker-Schüler war nie Mitglied von Organisationen oder Parteien, sie griff auf ihre Weise vor allem als Autorin in die zeitgenössischen Auseinandersetzungen ein, nahm Anteil und kämpfte als Dichterin. Das unterschied sie z. B. von Erich Mühsam, der ihr in vielem nahe war, etwa in seiner Bestimmung der Bohème, in der radikalen Kritik des Philisters, als dessen Widerpart er die Künstler sah, die »Outsider der Gesellschaft«, die »die gesellschaftliche Nutzarbeit verweigern« und die ein »inniges Solidaritätsgefühl zum sogenannten fünften Stand, zum Lumpenproletariat« und anderen

2 Brief an Gustav Landauer vom 5. 5. 1902. In: Ebenda, S. 38.

Copyrighted material

sozial Ausgestoßenen auszeichnet.[3] Gedankengänge wie diese und Haltungen, die daraus resultieren, finden sich ähnlich auch bei Lasker-Schüler, nicht jedoch die für Mühsam über weite Strecken charakteristische Verquickung des Politischen und des Literarischen im Gedicht, das politische Ansichten, Einsichten, Losungen thematisiert.

Eine nachhaltige Wirkung für Else Lasker-Schüler gewann ein Kreis um die Zeitschrift *Kampf*, die 1904/1905 der junge Johannes Holzmann herausgab, der unter dem Namen Senna Hoy publizierte. Die Autoren dieses Blattes rekrutierten sich aus anarchistisch orientierten Gruppen und aus der Berliner Bohème (mit beiden stand Senna Hoy in Verbindung) – außer dem Herausgeber gehörten dazu u. a. Erich Mühsam, Peter Hille, Paul Scheerbart, Franz Pfemfert, Herwart Walden, Ludwig Rubiner (die drei letztgenannten werden ab 1910 als Publizisten und Herausgeber von Zeitschriften, die für das Entstehen und die Durchsetzung des Expressionismus wesentlich wurden, eine herausragende Rolle spielen). Von Lasker-Schüler erschienen mehrere Texte im *Kampf*, so im Februar 1904 das Gedicht *Weltende*[4], das zu ihren bekanntesten werden sollte; in ihm werden ein als bedrohlich empfundener Weltzustand und eine Beziehung der Liebe, die dagegen Halt zu geben vermag, in intensiven Bildern entworfen.

Es ist ein Weinen in der Welt,
als ob der liebe Gott gestorben wär,
und der bleierne Schatten, der niederfällt,
lastet grabesschwer.

Komm, wir wollen uns näher verbergen...
Das Leben liegt in aller Herzen
wie in Särgen.

Du, wir wollen uns tief küssen...
Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,
an der wir sterben müssen.

3 Erich Mühsam: Boheme. Erstdruck in *Die Fackel* vom April 1906. In: Ders.: Publizistik. Unpolitische Erinnerungen. Ausgewählte Werke Bd. 2, Hrsg. Christlieb Hirte, Berlin 1978, S. 25–31.

4 Else Lasker-Schüler: Weltende. In: Werke und Briefe, Bd. 1.1, Gedichte, S. 75.

Copyrighted material

Wenn von nachhaltiger Wirkung von Senna Hoy und seinem *Kampf* zu sprechen ist, sehe ich das vor allem in zwei verschiedenartigen Momenten begründet. Da wäre zum einen ein Konzept von Kunst, die von Senna Hoy als mit der Sphäre des Politischen gleichrangiger Weg zur Emanzipation des Menschen gesehen wurde.[5] Sowohl der Art, wie er die Beiträge zu sozialen und politischen Themen und literarische Texte oder Kunstbetrachtungen in seiner Zeitschrift nebeneinanderstellte, als auch seinen eignen Aufsätzen und Glossen wie (wenigen) literarischen Arbeiten, ist zu entnehmen, dass der Kunst – auch ohne Thematisierung von Politischem – eine allgemein emanzipative Potenz zugemessen wurde: Indem sie Rebellion gegen die herrschenden Verhältnisse vollzieht, vermag sie den Individuen Befreiung, Erlösung, innere Freiräume zu vermitteln. Wie bei anderen zeitgenössischen Kunstkonzepten (etwa dem der Harts in der ›Neuen Gemeinschaft‹) ist die Mythisierung von Kunst, ihr quasireligiöses Verständnis unübersehbar – und dieser Zug zur Mythisierung von Kunst und Künstler, denen die Kraft zu erlösender Leistung zugesprochen wird, bestimmt auch Else Lasker-Schülers Horizont mit.

Ein zweiter Grund ist in Senna Hoys besonderem Lebensverlauf zu sehen, in der Unbedingtheit, mit der er über sein Leben entschied und es für andere einsetzte. Hier müssen kurz die wichtigsten Fakten genannt werden: 1905 floh Senna Hoy – damals 22 Jahre alt – aus Berlin, wo er wegen ›Majestätsbeleidigung‹ und ›Aufreizung‹ von Gefängnisstrafe bedroht war; in der Schweiz und Frankreich war er für diverse anarchistische Projekte tätig und ging im April 1907 nach Russland, um sich an revolutionären Aktionen zu beteiligen. Ende Juni 1907 wurde er in Warschau verhaftet und u. a. wegen Beteiligung an ›Expropriationen‹ zu 15 Jahren Zuchthaus (Katorga) verurteilt. Von 1907 an existierte er als Gefangener in zaristischer Kerkerhaft, er erkrankte und starb in einer Zitadelle nahe Moskau Ende April 1914.

Else Lasker-Schüler hat über viele Jahre Gedichte geschrieben, die an Senna Hoy gerichtet sind, ihn poetisch beschwören (in den *Gesammelten Gedichten* ist ein ganzer Gedichtzyklus ihm, dem »so geliebten Spielgefährten« gewidmet), das Motiv dafür ist vor allem den Texten selbst abzulesen, wenn auch Aussagen in Briefen aufschluss-

5 Vgl. dazu Walter Fähnders: Johannes Holzmann (Senna Hoy) und der »Kampf«. In: Kampf. Zeitschrift für – gesunden Menschenverstand. Berlin 1904/05. Reprint, hrsg. und eingeleitet v. W. Fähnders, o. O. 1988, insbes. S. XXIV–XXXV.

Copyrighted material

reich sind. So übermittelte sie z. B. im August 1909 einem englischen Germanisten, der eine Anthologie deutscher Poesie vorbereitete, neu entstandene Gedichte, darunter eines für den »Prinzen von Sibirien«, *Das Trauerlied*, und schrieb:

> Mich begleitet schon fünf Jahre ein Schatten der duftet wie ein goldener Palmenbaum. Manchmal muß ich spät am Abend die Haustür öffnen, der Schatten will herein. [...] Das Trauerlied an wen sollte es anders sein! Wenn Jemand so hold ist wie der Prinz so muß er auch furchtbar sein.[6]

Die Angabe, »schon fünf Jahre« begleite sie »ein Schatten«, spricht dafür, dass für sie die Zeit des *Kampf* und der junge Mann, der die Zeitschrift herausgab, höchst gegenwärtig sind, keine verblasste Erinnerung, eher eine bedrängende Mahnung. Der Gestalt des früheren Gefährten wird eine Art Eigenleben zugesprochen, der als Schatten die Nähe der Schreiberin sucht. Zugleich enthält die Briefstelle Zeichen der Verklärung (von einem Prinzen ist die Rede, vom Schatten, der duftet wie ein goldener Palmenbaum), es sind Bilder und Metaphern, die charakteristisch werden für Lasker-Schülers lyrischen Stil; er gibt die Beziehung der Sprechenden zu einer Person nicht beschreibend, sondern indem die Wirkung auf den anderen oder die Umwelt bildhaft dargeboten wird. »Seit du nicht da bist / Ist die Stadt dunkel« beginnt ein ebenfalls Senna Hoy gewidmetes Gedicht aus der gleichen Zeit[7] – dass das Du fern und vermisst ist, wird angezeigt durch das Dunkel der Stadt. So verfährt auch *Ein Trauerlied*[8], das mit einer Metapher markanter Veränderung einsetzt: »Eine schwarze Taube ist die Nacht / ... Du denkst so sanft an mich.« Die Trauer gilt dem Verlust eines Menschen, der für die Sprechende Außerordentliches bedeutet, das sie zu bewahren sucht und zu dem sie trotz Entferntheit eine besondere Beziehung herstellen will – ein Miteinander und eine Wechselseitigkeit der Empfindungen.

> Die Leiden, die dir gehören
> Kommen zu mir.

6 Brief an Jethro Bithell vom 19. 8. 1909. In: Werke und Briefe, Bd. 6, S. 95f.

7 Else Lasker-Schüler: Ein Lied der Liebe. In: Werke und Briefe, Bd. 1.1, S. 124.

8 Else Lasker-Schüler: Ein Trauerlied. In: Ebenda, S. 118.

Copyrighted material

Die Seligkeiten, die dich suchen
Sammele ich unberührt.

So trage ich die Blüten deines Lebens
Weiter fort.

Und möchte doch mit dir stille stehn;
Zwei Zeiger auf dem Zifferblatt.
...
Niemehr soll es früh werden,
Da man deine Jugend brach.

In deiner Schläfe
Starb ein Paradies.

Hier wird eine Liebesbeziehung entworfen, der ein hohes Maß an harmonischem Gleichklang der Liebenden, ein völliges Füreinanderdasein zueigen ist, eine Utopie harmonischer zwischenmenschlicher Beziehung (wofür das Sehnsuchtsbild vom Stillstehen der Zeit und »Paradies« gesetzt werden).

Bezeichnend für Else Lasker-Schülers Haltung zu Senna Hoy ist nun, dass sie sich nicht allein in poetischer Form äußert, sondern auch praktisch. Es sind aus verschiedenen Jahren Aktivitäten von ihr belegt, die der Befreiung des Gefangenen galten. Vom Januar 1910 gibt es Briefe an einen aktiven Anarchisten und Publizisten in Wien, bekannt unter dem Pseudonym Pierre Ramus. »Vielleicht giebt es eine Rettung für ihn«, schreibt sie dem »Freund von S. H.« und meint, »wir würden sicher zu seinen Gunsten etwas ausrichten«. Sie sei »untröstlich [...] über sein Geschick«, »versuchte Unglaubliches« zu seiner Rettung und möchte nun mit Ramus beraten, was zu tun sei, ob ein »Polizeirat dafür etwas tun« könnte oder ob eine Geldsammlung ratsam sei.[9] Aus dem Jahr 1913 ist durch diverse Briefe belegt, dass Lasker-Schüler, die von der Erkrankung Senna Hoys erfahren hatte, Geld zu seinen Gunsten gesammelt und verschiedenerlei Beziehungen genutzt hat, um eine Befreiung aus dem Gefängnis zu erreichen (z. B. zu der russischen Malerin Marianne von Werefkin aus dem Kreis des ›Blauen Reiter‹, die einflussreiche Verwandte im zaristischen Russland hatte). Im November 1913 dann hat Else Lasker-Schüler eine Reise nach Russland unternommen, verhandelte in Petersburg über Möglichkeiten

9 Briefe an Rudolf Großmann (Pierre Ramus) vom Januar 1910. In: Werke und Briefe, Bd. 6, S. 127.

Copyrighted material

zur Freilassung des kranken Gefangenen und konnte es erreichen, zu ihm vorgelassen zu werden und ihn in der Festung zu besuchen. Erich Mühsam, dem sie von dem Freund Grüße übermittelte, schrieb im Dezember 1913 über Lasker-Schülers Aktion in einem Brief:

> Sie war bei ihm, und will eine Aktion zu seiner Befreiung unternehmen. Ich glaube nicht dran. Sie hat eine prachtvolle seelenhafte Intensität, – aber als reale Kraft versagt sie. Schreib ihr mal wieder. Es wird sie freuen und ermutigen.[10]

Durch Erich Mühsam ist nach Senna Hoys Tod bekannt gemacht worden, dass nicht nur Machtinteressen des Zarismus dessen Befreiung entgegenstanden, sondern auch solche des Wilhelminischen deutschen Staates – in seinem Nachruf heißt es:

> Auf eine Anfrage beim Auswärtigen Amt in Berlin kam jedoch die Antwort, Holzmann sei ein gefährlicher Anarchist, die deutsche Regierung lege auf seine Freilassung keinen Wert![11]

Nach seinem Tod und der Beisetzung auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee hat Lasker-Schüler in mehreren langen Briefen an Karl Kraus über den gestorbenen Freund geschrieben, auch über ihre Reise nach Russland und was Senna Hoy für sie bedeutete. Einige Sätze seien zitiert, weil sie ihre Motivation offen legen und weil sich auch in ihrem eruptiven Stil Denk- und Schreibweise der Dichterin zeigen.

> Er war ein Jüngling, ein Karl von Moor, ein kleines Kind, ein Sturmwind, eine Wüste, ein Palmenhain und eine Sehenswürdigkeit. Er war ein König und er mußte regieren und fand das Heer nicht seinesgleichen, daß ihm treu geblieben wäre. Ein heiliger Feldherr, der für seine Sache, für sein Blut und für die gepeinigte Menschheit in den Tod ging.

Und weiter:

> Ich kann keine Weltunordnung vertragen. Hier trug man eine Welt zu Grabe ungesühnt. Man trug Jesus zum zweiten Mal zu Grabe.

10 Brief Erich Mühsams an Margarete Faas-Hardegger vom 28.12.1913. In: Erich Mühsam: In meiner Posaune muß ein Sandkorn sein. Briefe 1900–1934, Vaduz 1984, Bd. 1, S. 158.

11 Erich Mühsam: Johannes Holzmann. In: Kain 4 (Mitte Mai 1914), Nr. 2, S. 30.

Copyrighted material

Und über ihre Fahrt nach Russland:

> ich tat es aus Ordnung. Es giebt noch was grandioseres wie Liebe, er war mein liebster Mensch; jede Schaufel Erde, die über seinen Sarg fiel, fiel auch über mein Gesicht.[12]

»Keine Weltunordnung vertragen« können und doch damit weiterleben zu müssen – dieser Widerspruch begründet eine existentielle Trauer, wie sie nun in Gedichten auf Senna Hoy zum Tragen kommt. Der letzte zitierte Satz weist auf ein Gedicht, das ein Jahr später publiziert wurde und auf intensive Weise anschaulich werden lässt, wie der Gestorbene zum Maß für das eigene Leben des dichtenden Ich wird. »Ich habe keine Furcht mehr / Vor dem Sterben«, heißt es da und:

> Jede Schaufel Erde, die dich barg,
> Verschüttete auch mich.
>
> Darum ist immer Nacht an mir
> Und Sterne schon in der Dämmerung.
>
> Und ich bin unbegreiflich unseren Freunden
> Und ganz fremd geworden.
>
> Aber du stehst am Tor der stillsten Stadt
> Und wartest auf mich, du Großengel.[13]

Im Gedicht wird so die Gestalt des toten Freundes mythisch überhöht, zur Leitfigur im Leben zu auf das Totenreich. Anders ist es in Lasker-Schülers Prosaarbeit, in der Senna Hoy ebenfalls eine Rolle spielt. Hier muss ich etwas weiter ausholen, bevor dann auf den Briefroman *Der Malik* eingegangen wird. Die versuchte Befreiungsaktion in Russland und Senna Hoys Tod werden in die *Malik*-Geschichte eingearbeitet auf eine Weise, die viel zu tun hat mit den vorhin zitierten Sätzen im Brief an Karl Kraus – erinnert sei nochmals an die assoziative Sturzflut, in der der Gestorbene apostrophiert wurde als ein Karl von Moor, ein kleines Kind, ein Sturmwind, ein König, ein heiliger Feldherr etc. Das sind Benennungen voller Fantastik und sie sind dabei zugleich doch sozial genau, sie entsprechen den subjektiven Vorstellungsbildern der Dichterin von Wirkung und Rang der benannten Persönlichkeit.

12 Brief an Karl Kraus vom 16. 5. 1914. In: Werke und Briefe, Bd. 7, Briefe 1914–1924, S. 39f., 42.

13 Else Lasker-Schüler: Senna Hoy. In: Werke und Briefe, Bd. 1.1, S. 178f.

Copyrighted material

Zwei Stränge in der Prosaarbeit Else Lasker-Schülers fließen im *Malik*-Roman zusammen. Da ist zum einen seit ihrer Frühzeit der Zug zur Stilisierung (auch Selbststilisierung) und fantastischen Umformung von Realität in eine eigene Kunstwirklichkeit, die den herrschenden Verhältnissen und deren Werte- und Normensystem entgegengestellt wird. Schon seit ihren frühen Prosabüchern (insbesondere *Die Nächte Tino von Bagdads* 1907) erscheint diese Kunstwirklichkeit in exotisch orientalischem Gewand, in eigenwilligen teils arabischen, teils jüdischen Verhüllungen. Die Schreibende selbst tritt zunächst als Prinzessin Tino, bald dann als Prinz Jussuf von Theben auf, in einem Rollenspiel, das ihr Umformung von Gegebenheiten gestattet wie auch ein Kaschieren der eigenen Person und des Privaten. Sie kann auf diese Weise bildhaft anschaulich erzählen von Erlebtem und Gewünschtem und macht durch die erfindungsreichen Transformationen den literarischen Charakter der im Spiel der Kunst vorgestellten Welt deutlich. So schafft sie sich ein eigenes Reich, in dem sie schalten und walten kann, in dem sie Außenseiter der Gesellschaft zu Prinzen oder Königen oder Dichter zu religiösen Propheten erklärt und damit eine eigene Hierarchie errichtet, die der real existierenden Gesellschaftshierarchie entgegensteht.

Da ist zum Zweiten die Entwicklung einer modernen offenen Prosaform, ausgeprägt besonders im ersten Briefroman *Mein Herz* (1911/1912). Sie wird zusammengehalten von der Subjektivität der Schreibenden, die selbst als Figur der Handlung auftritt, und baut in einer vielfältigen Mischung die Struktur einer Prosa auf, die ein Gefäß wird für unterschiedliche Elemente und Töne, mit erzählten Episoden, Porträts von Künstlerfreunden, essayistisch kunstkritischen Einschüben, Gedichten, eingestreuten Zeichnungen u. a.

Als 1913 eine literarische Zeitschrift bei ihr einen Roman bestellte, begriff Lasker-Schüler das Angebot sogleich als eine Chance, dadurch Anschluss zu gewinnen an den Erfolg ihres Briefromans *Mein Herz* und die darin geschaffene locker spielerische, vielschichtige Prosaform erneut zu nutzen. Zugleich griff sie auf die Erzählart zurück, in der Realitäten in fantastischer Umformung zur Darstellung gebracht wurden und in der sich die Autorin in der Rolle des Jussuf darbot, der sich über sein eigenes Reich setzte.

Aufschlussreich für die Vorstellung, was die gefundene offene Prosaform für sie leisten kann, ist ein Brief Lasker-Schülers an den Maler Franz Marc, mit dem seit Ende 1912 eine intensive freundschaftliche Korrespondenz bestand (sie ist berühmt geworden durch die

Copyrighted material

Zeichnungen und gemalten Postkarten, die die beiden Künstler sich wechselseitig zusandten); in ihren Zuschriften zeichnete die Lasker stets mit Jussuf und Prinz von Theben, während sie ihn Blauer Reiter nannte und vor allem Ruben, ihren Halbbruder (in Anspielung auf die biblische Geschichte von Joseph, in der Ruben dem Joseph das Leben rettete, nach dem ihm seine anderen Brüdern getrachtet hatten). Im Januar 1913 berichtet sie an Ruben über den Roman, zu dem sie das Angebot bekommen hat: »wieder (in Briefen) da kann ich hausen und Kleckse machen und Gesichter schneiden und Euch immer wieder zeigen meine Seele, die sich wie eine Wolke hebt und um Euch ist in allerlei Bildern. Ich liebe Euch!«[14] In dem sogleich begonnenen Buch lässt die Dichterin den Malergefährten zum Mitspieler und Briefpartner werden: *Briefe und Bilder* – so zunächst der Titel, später dann *Briefe an den Blauen Reiter* und schließlich *Der Malik* – erschien ab September 1913 in Fortsetzungen zuerst in der *Aktion* und hat Franz Marc zum Adressaten. Im fantastischen Spiel erzählte sie als Prinz Jussuf (der später zum Kaiser, zum Malik gekrönt wird) ihm, dem Halbbruder Ruben, was sie bewegte, wer und was ihr begegnete, wie sie sich zum Literaturbetrieb und zu den Zeitläufen verhielt, erzählt von ihren Freundschaften und Enttäuschungen (wobei z. T. Personen mit ihren wirklichen Namen genannt werden, z. T. aber auch mit Fantasienamen, in einem Falle tritt ein Dichterfreund sogar mit beiden Namen auf, als Dr. Gottfried Benn und als Giselheer, der Nibelunge). Nach 10 Folgen in der *Aktion* gibt es eine Pause in der Veröffentlichung der *Briefe*, dann folgt in der österreichischen Zeitschrift *Der Brenner* (am 1. Juli 1914) eine längere Passage, in der von Jussufs Krönungsfeier und der Art seiner Regentschaft in Theben berichtet wird, und unvermittelt folgt die Mitteilung, drei Vereine seien in Theben gegründet worden, der dritte, »Die Zebaothknaben«, sei der Bund der Söhne.

> Aus diesen wählte Ich sieben Häuptlinge und setzte Mich über sie als ihr Oberhaupt. Wir acht wilden Juden bilden nun eine Vereinigung, Ruben. Mit diesen wilden Meinen Juden ziehe ich über die Alpen nach Russland. Sascha der Prinz von Moskau liegt dort in Ketten.[15]

14 Brief an Franz Marc vom 25. 1. 1913. In: Werke und Briefe, Bd. 6, S. 286.

15 Else Lasker-Schüler: Briefe und Bilder. In: Werke und Briefe, Bd. 3.1, Prosa 1903–1920, S. 333. Weiter Zitate daraus im Folgenden im Text.

Copyrighted material

Die Bildung des »Bundes wilder Juden«, die streitbar und selbstlos ihr Leben für die Sache der Gerechtigkeit einsetzen, bildet einen Drehpunkt in der *Malik*-Geschichte. Das betrifft sowohl den Inhalt der Erzählelemente wie den Ton der Erzählung. Die lockere, auch verspielte Mischung, die am Anfang *Briefe und Bilder* darbot, in die auch viel Aktuelles aus dem Literaturbetrieb im Vorkriegsdeutschland einfloss, trat weitgehend zurück, es dominierten nun das fiktive Fantasiereich des Malik und ernsthafte, auch tragisch-pathetische Töne. So heißt es z. B., »der Malik hörte, daß sein verschollener Liebesfreund schon acht Jahre im Kerker von Metscherskoje im Lande des Pogroms schmachtete... er vergaß zu regieren in Theben, sann den teuren Gefangenen zu befreien... beschäftigte sich ausschließlich nur noch mit der Ausrüstung seines Heeres« (335); auf diese Weise erfahren die tatsächlichen Vorgänge um Senna Hoy eine symbolische Stilisierung, gemäß der märchenhaften Struktur des Ganzen, die Reise nach Russland erscheint als »kriegerischer Pilgerzug« (335) oder »fromme Reise« (339), von der Freunde fürchten, sie könnte für den Malik und seine wilden Juden zur »todbringenden Expedition« (338) werden.

Die deutlich spürbaren Veränderungen in der *Malik*-Geschichte, die ja beim Beginn der Veröffentlichung noch nicht fertig vorlag, vielmehr nach und nach entstand, hängen aber wesentlich mit dem zeitgeschichtlichen Ereignis Weltkrieg zusammen. Dieses Ereignis schiebt sich in den späteren Fortsetzungen in den Vordergrund, und es hat zur Auswirkung auch, dass die Schreiberin nun nicht mehr – wie es 1913 Marc gegenüber geheißen hatte – »Kleckse machen und Gesichter schneiden« konnte.

Ab Juli 1916 erschienen neue Teile des *Malik* in der Zeitschrift *Neue Jugend* (herausgegeben von Wieland Herzfelde, besonders bekannt als Gründer und Leiter des Malik-Verlags). War zuvor der symbolisch metaphorisch überhöhte Kriegszug nach Moskau dargestellt worden, ging es nun um den wirklichen Krieg in Europa, der den wilden Juden Jussuf vor Entscheidungen stellt. Bezeichnend der folgende Passus: Nachdem der einbalsamierte Leichnam von Prinz Sascha nach Theben überführt und dort im Palastgewölbe bestattet wurde, heißt es:

> Den Kaiser verlangte es nur nach Ruben, seinem teuren Halbbruder, der aber war in seiner Abwesenheit in die Schlacht gezogen, mit den Ariern gegen die Romanen und Slaven und Britten. Daß er ihm, dem kaiserlichen Bruder, das antun

Copyrighted material

> konnte; Jussuf nahm in seinem kaiserlichen Egoismus das Rüsten des Bruders fast persönlich auf, darüber vermochte der verlassene Malik sich nicht zu trösten. (342)

Trauer und Empörung gelten hier dem Umstand, der den »stolzen, friedliebenden Bruder veranlaßte, mit den abendländischen Völkern zu kämpfen«. (342) Wenn hier von Schlachten und Kämpfen die Rede ist, bewegt sich der Erzähltext auf einer wesentlich anderen Ebene, der des Realen, denn zuvor, als es um symbolisches Kämpfen von Jussuf und den wilden Juden ging. Darin zeigt sich die Problematik der fantastisch-märchenhaften Erzählkonstruktion – sie gerät durch das Zeitgeschichtsereignis Weltkrieg und mit ihm in Kollision. Die geschaffenen symbolisch-metaphorischen Mittel des Erzählens, die Ausstattung der Figur des Malik mit Attributen des Kriegerischen, die seine streitbare Gesinnung veranschaulichen sollen, können innerhalb der spezifischen Struktur der Geschichte nicht mehr richtig funktionieren, wenn es darum geht, einen pazifistischen Standpunkt, die Ablehnung von Krieg anschaulich zu machen. Denn um diesen Standpunkt geht es der Autorin während des Weltkriegs, sie lehnte den Krieg ab, betrachtete ihn als ein Unglück für alle Völker, die daran beteiligt, davon betroffen waren. (Das unterschied sie z. B. von Franz Marc, der mit Zustimmung in den Krieg gezogen war und sogar mit ihm die Hoffnung verband, er könnte reinigende Wirkungen auf den »europäischen Geist« haben.[16]) Die ablehnende Haltung zum Krieg wird im *Malik* auch eindeutig formuliert; so heißt es, Jussuf berät mit seinen wilden Juden die »Art der Ablehnung seiner Stellungnahme an dem Weltkrieg. Abigail Jussuf war fest entschlossen, unter keiner Bedingung sich an dieser Menschenschlacht zu beteiligen.« (348) Im weiteren Verlauf der Geschichte hat der Malik innere Konflikte in Bezug auf das Verhalten zum Krieg zu bestehen, indem Giselheer, der Nibelunge (der Jussufs Herzen immer noch nahe ist) nicht allein als Kriegsteilnehmer auftritt, sondern sogar Jussuf und die Seinen zur Beteiligung am Weltkrieg mit Gewalt zwingen will – dem begegnet er mit dem erneuerten Beschluss, »Seine teuren Brüder nicht zu führen in den abendländischen Krieg.« (352)

16 So Franz Marc in *Das geheime Europa*, im März 1915 in der Zeitschrift *Forum* veröffentlicht, zitiert nach: Else Lasker-Schüler, Franz Marc: Mein lieber, wundervoller blauer Reiter. Privater Briefwechsel, hrsg. v. U. Marquardt, H. Rölleke, Düsseldorf, Zürich 1998, S. 19.

Copyrighted material

Was ich hier zitiert habe, steht in der letzten Folge, die aus dem *Malik* im Februar/März 1917 in der *Neuen Jugend* abgedruckt wurde, danach wurde die Zeitschrift verboten. (In Gänze erschien der *Malik*-Roman 1919 innerhalb der Gesamtausgabe Lasker-Schülers durch den Verlag Cassirer.) Für die Dichterin war der Kontakt zu der Gruppe junger Künstler um diese Zeitschrift – Herzfelde und sein Bruder John Heartfield, George Grosz, Franz Jung vor allem, von den älteren gehörte damals auch der Dichter Theodor Däubler dazu – sehr wichtig, denn es stellten sich Beziehungen zu einer Gruppe her mit gleichgerichteten Impulsen in Bezug auf den Krieg (was auch zur Folge hatte, dass dieser Freundeskreis in das fantastische Gewebe der *Malik*-Geschichte eingeflochten wurde). Nicht allein die vier Fortsetzungen des Romans erschienen in der *Neuen Jugend*, sondern auch mehrere neue Gedichte von Lasker-Schüler (u. a. das bedeutsame Porträtgedicht *Georg Grosz* und das verzweifelt traurige *O ich möcht aus der Welt*), und zudem trat die Dichterin Ende 1916 mehrmals in Autorenabenden der *Neuen Jugend* auf (Lesungen in Berlin, München und Mannheim, gemeinsam mit Däubler, Johannes R. Becher, Grosz, Herzfelde), in Veranstaltungen, die Herzfelde später als »erste öffentliche Literaturabende gegen den Krieg« bezeichnete.[17]

Hier eine kurze Abschweifung zur Gründung des Malik-Verlages. 1917 war es, so berichtet Herzfelde, zur Fortsetzung der *Neuen Jugend* nötig, einen neuen Verlag zu gründen, jemand schlug vor, ihn Malik-Verlag zu nennen, womit Else Lasker-Schüler einverstanden war.

> Und mein Bruder [Heartfield] erklärte in seinem Konzessionsgesuch, Malik sei ein türkischer Prinz, dessen Popularisierung in Deutschland zum Endsieg beitragen könnte. Der Chef der Zensur, General von Kessel in Potsdam, war der gleichen Meinung: die Verlagslizenz traf sehr bald ein.[18]

Der mit solcher List aus der Taufe gehobene Malik-Verlag ist unter Herzfeldes Leitung einer der führenden linken Verlage der Weimarer Republik geworden. Ende der Abschweifung.

17 Wieland Herzfelde über den Malik-Verlag. In: Katalog – Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausstellung 1966/67 Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (1967), S. 16.

18 Ebenda, S. 21.

Copyrighted material

Die Erfahrung von Gemeinsamkeit war zweifellos bedeutungsvoll für Else Lasker-Schüler, gerade weil sie durch den Krieg und die Verluste, die sie durch ihn erlitt, und während der Kriegsjahre in gesteigertem Maße von Vereinsamung und verzweifelter Ratlosigkeit bedroht war. Es waren gewichtige, aber doch nur zeitweilige partielle Gemeinsamkeiten. Den Weg der offenen und entschiedenen Politisierung, den Herzfelde, Heartfield, Grosz in der Folgezeit gingen, in der sie sich für eine radikale Kritik der herrschenden Verhältnisse, eine durchgreifende Revolutionierung der Kunst und der Gesellschaft engagierten, konnte der Weg Lasker-Schülers nicht sein. Das endliche Ende des Weltkriegs, auf das sie mit tiefer Erleichterung reagierte, markierte in mancher Hinsicht einen Endpunkt hinter eine längere Lebens- und Schaffensphase und weniger einen Neubeginn – im Wesentlichen waren Einstellungen und Selbstbild der damals fünfzigjährigen Dichterin, ihr Grundverständnis vom Amt des Dichters, ihre poetische Weltsicht und Kunstsprache fixiert. Ein äußeres Anzeichen für diesen relativen Endpunkt war die Herausgabe der Gesamtausgabe in 10 (bzw. 12) Bänden (1919/1920), einer Art Lebensbilanz der Autorin. Das soll nun keineswegs besagen, dass sie nicht – so wie früher schon – mit Wachheit und sozialem Gespür auf neue Erscheinungen in ihrer Umwelt reagiert hätte. An wenigen Exempeln sei dies skizziert.

Nach dem 1. Weltkrieg war die Zeit der orientalischen Erzählwelten, die vom Prinzen von Theben geschaffen und beherrscht wurden, vorbei, es gibt keinen unmittelbaren Anschluss an sie. Dafür sind sicherlich verschiedene Gründe auszumachen, u. a. der bereits angedeutete Widerspruch zwischen der vorgestellten Gegenwelt, in der jenseits hierarchischer Normen, heiter und mit Liebe regiert wird, und den martialischen Formen, in denen ihre handelnden Figuren häufig auftreten. Ein anderes Thema und andere Frontstellungen gewinnen nun an Bedeutung: die Auseinandersetzung mit jüdischer Geschichte (dabei der eigenen Familiengeschichte) und mit Antisemitismus. Das erste wichtige Zeugnis: die Ende 1920 geschriebene, 1921 gedruckte Erzählung *Der Wunderrabbiner von Barcelona*; sie stellt eine Geschichte aus dem mittelalterlichen Spanien vor, in der es zu einem grauenvollen Pogrom kommt, nachdem ein Schiff auf wundersame Weise ein kindhaftes Liebespaar, die jüdische Dichterin Amram und den christlichen Bürgermeistersohn, aufs rettende Meer getragen hat, sie endet mit einer Katastrophe für Juden und Nichtjuden der ganzen Stadt. Man kann das eine historische Erzählung nennen, die die jahrhundertelange Geschichte der Demütigung und Verfolgung der Juden in

Copyrighted material

Europa vor Augen stellt, doch ist sie durchaus heutig. Die Bezüge auf Ereignisse und Probleme in der Gegenwart der Autorin sind unverkennbar, wenn sie auch aus der dichten und anspielungsreichen Sprache des Textes nicht immer leicht zu entschlüsseln sind. Eine Ebene solcher Bezüge ist die aktuelle Debatte um das zionistische Palästinaprojekt und um die Chancen für Juden, Diskriminierung und Verfolgung hinter sich zu lassen, indem sie in Palästina eine eigene Heimat gewinnen und aufbauen. Seit der so genannte Balfour-Deklaration von 1917 hatte diese Debatte neue Nahrung erhalten und wurde auch in Deutschland lebhaft geführt, nicht nur innerhalb jüdischer Organisationen und Institutionen (das ist z.B. abzulesen an einer Vielfalt von Beiträgen zum Palästinaproblem in der *Weltbühne* dieser Jahre). Die Erzählung nimmt an mehreren Stellen auf diese Problematik Bezug – durch des Wunderrabbiners religiöse Ermahnungen, das »gelobte Land« im Herzen zu tragen, um es zu erreichen, und sich im Land mit den »Geschwistervölkern« als Gärtner Gottes zu bewähren[19] – ein inständiges Eintreten für ein gleichberechtigtes Neben- und Miteinander von Juden und Nichtjuden. Der katastrophale Ausgang der Geschichte, den der Wunderrabbiner, verzweifelt über das Pogrom, herbeiführt, zeigt allerdings, wie gefährdet das Zusammenleben der »Geschwistervölker« ist. Damit ist eine zweite Ebene aktueller Bezüge erreicht: Antisemitismus, Judenfeindschaft. Die Eingangspassage der Erzählung führt Anlässe für die periodisch auftretenden Judenverfolgung an: wirtschaftliche Konkurrenz zum einen, und zum anderen die Verbreitung sozialer Erlösungsideen: Es heißt, die Juden waren es, die »den Handel mit übermäßigen Preisen den spanischen Kaufleuten erschwerten, zu gleicher Zeit aber mit ihrem Erlöserehrgeiz sich breit machten in den unteren armen Schichten der Stadt. Apostelgestalten predigten Gleichheit und Brüderlichkeit und sie brachen ihr Herz in der Brust und reichten es den Armen wie Jesus von Nazareth unter ihnen teilte seines blauen Herzens Brot.«[20] Eine Bezugnahme auf jüngste Geschichte scheint in dieser Stelle deutlich, wenn auch indirekt gegeben; angespielt wird auf diffamierende Angriffe auf revolutionäre Bewegungen – sie seien das Werk jüdischer Verschwörer (ein rassistisch-nationalistisches Stereotyp, das in der revolutionären Nachkriegskrise an Einfluss gewann). Die

19 Der Wunderrabbiner von Barcelona. In: Werke und Briefe, Bd. 4.1, Prosa 1921–1945, S. 11, 16.

20 Ebenda, S. 9.

Copyrighted material

Beschreibung, wie sie von den Predigern von Gleichheit und Brüderlichkeit gegeben wird, die für soziale Erlösung im Sinne urchristlicher Verheißungen ihr Herz einsetzen, kann als Eingedenken gelesen werden – Eingedenken für Menschen, die aus dem Judentum stammend, in den revolutionären Umbrüchen führend gewesen und 1919 ermordet worden waren: Gustav Landauer, den Else Lasker-Schüler seit Langem verehrte, ermordet 1919 in München, wie zuvor schon der 1. Ministerpräsident der Bayerischen Räterepublik, Kurt Eisner und in Berlin Rosa Luxemburg.

Auseinandersetzung mit Antisemitismus wird in Else Lasker-Schülers literarischer Arbeit weiterhin eine wichtige Stelle behalten, wenn auch ein unversöhnlicher Schluss wie im *Wunderrabbiner von Barcelona* später nicht die Schreibstrategie bestimmt. Charakteristisch für ihr Prosabuch und ihr Drama *Arthur Aronymus* (1932) ist der Dichterin Plädoyer für ein Miteinanderleben von Nichtjuden und Juden, das den Andersdenkenden respektiert – ein Angebot zur Versöhnung.

Zum Schluss soll auf ein Buch ganz anderer Art eingegangen werden, die Streitschrift *Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger*, ein seltsames Dokument des Einspruchs gegen die bestehenden Verhältnisse, besonders gegen den Markt, auf dem Kunst als Ware behandelt wird – eine Beziehung, mit der abzufinden sich Lasker-Schüler wehrte. Es ist ein seltsames Opus, in dem die Verfasserin auf ungewöhnliche Weise offen von sich selbst spricht. Erzählt wird Biografisches aus der Kindheit – freilich in stilisierter, auch legendenbildender Art – und erzählt werden Erlebnisse mit Verlegern aus den zurückliegenden zwanzig Jahren und Episoden aus der Arbeit, wie sie die Dichterin nun im Rückblick betrachtet. All dies wird als Ansprache ans Publikum formuliert, mit einem stark rhetorischen Gestus, einer assoziativ schweifenden Rede mit unvermittelten Übergängen von poetisch erzählten Szenen zu Aufrufen und Beschwörungen, von kunstprogrammatischem Bekenntnis zu heftiger persönlicher Schmährede. Es ist ein dichtes multivalentes Gewebe, das in dieser *Anklage* hergestellt wird. Bereits von seiner Textgeschichte her ist es ein Kuriosum. In Buchform im Januar 1925 erschienen, ist die Broschüre bereits am 25. November 1923 von der Lasker in Berlin öffentlich gelesen worden; das bezeugt eine Besprechung Herbert Iherings, in der es heißt:

> Es gibt wenige Künstler, die heute noch den Mut haben, ihr eigenes Leben zu leben … Zu diesen wenigen, die sich nicht industrialisiert haben, gehört Else Lasker-Schüler.[21]

Copyrighted material

Der Verleger, der von der Autorin am vehementesten persönlich angegriffen wurde, Alfred Flechtheim, äußerte sich nach einer weiteren Lesung der Dichterin im Januar 1924 öffentlich in ironischer abfälliger Art. Im gedruckten Text von *Ich räume auf!* ist zu erkennen, wie sie sogleich eine Replik auf diese erste Wortmeldung eingearbeitet hat, und in einem Passus, der das Geschäftsgebaren Flechtheims kritisch vorführt – im Zusammenhang mit dem von Flechtheim publizierten Luxus-Druck *Theben. Gedichte und Lithographien,* und den dafür gezahlten Summen – wird ein Datum genannt: »bis auf den heutigen Tag, 11. April 1924...«[22] (d. h. fünf Monate nach der ersten Lesung in Berlin). An einer anderen Stelle ist zu lesen:

> Auch Stephan Zweig regte sich neulich gegen den Verleger und Kunsthändler und gestern übersandte man mir Herbert Eulenbergs Artikel in der Weltbühne ebenfalls, der sich wie Sternheim gegen den Verleger wendet. Die Verlags- und Kunstkatastrophe liegt scheint's in der Luft; viele Dichter folgten seit kurzem ihrem Impuls, Licht in eine dunkle Angelegenheit zu bringen.[23]

Bezug genommen wird hiermit auf eine Debatte zu Autor und Verleger in der *Weltbühne*, die mit einem Artikel von Eulenberg am 10. Januar 1924 begann. Lasker-Schülers mündlicher Vortrag der Broschüre spielte dabei auch eine Rolle: In einem zweiten, bilanzierenden Beitrag Ende März 1924 meinte Eulenberg zu den Verlegern:

> Sie müssen es schon toll getrieben haben, manche dieser Herren, wenn ein an sich sanftes weibliches Wesen wie die Lasker-Schüler über ihnen zur wilden Hummel geworden ist, die in Vorträgen gegen die Verlegerschaft Deutschlands tobt.[24]

Man könnte *Ich räume auf!* eine Streitschrift in Progress nennen.

Auf die mehrere Monate währende Debatte in der *Weltbühne*, an der Schriftsteller und Verleger teilnahmen und die als Kontext zu Lasker-Schülers Broschüre höchst aufschlussreich ist, sei wenigstens

21 Herbert Ihering: Else Lasker-Schüler. In: Berliner Börsen-Courier, 28. 11. 1923, zitiert nach: Werke und Briefe, Bd. 7, S. 576.

22 Else Lasker-Schüler: Ich räume auf! Meine Anklage gegen meine Verleger. In: Werke und Briefe, Bd. 4.1, S. 54.

23 Ebenda, S. 72.

24 Herbert Eulenberg: Unsre Verleger. Ein kurzes sanftes Schlußwort. In: Die Weltbühne, 20. Jg., 1. Halbjahr, 27. 3. 1924, Nr. 13, S. 405.

Copyrighted material

in grobem Umriss eingegangen. Bei Carl Sternheim, den sie in der zitierten Stelle erwähnt, finden sich in Briefen an Kurt Wolff (der auch einer der attackierten Verleger in Laskers Broschüre war) erbitterte Feststellungen wie die, Wolff möge zwar »ein smarter Kaufmann« sein, aber »zur Dichtung und den Dichtern [habe er] nicht das geringste menschliche Verhältnis«, und der Wunsch, das Publikum solle erst wieder Bücher kaufen, wenn »von Seiten des schaffenden Dichters versichert wurde, der deutsche Verleger sei sich seiner Verantwortung und Distanz zum bloßen Margarinehändler wieder bewußt geworden.«[25]

Einen Zentralpunkt der Diskussion bildeten die Inflationszeit und die gravierenden Probleme, die besonders den Autoren daraus erwuchsen (sie waren auch der Auslöser dafür, dass die Streitschrift verfasst wurde). Im Eröffnungstext stellte Eulenberg pauschal die Behauptung auf, »daß sich von allen Unternehmern in Deutschland nach dem Kriege die Verleger das Tollste an Ausbeutung geleistet haben«[26], doch da er dies nicht eigentlich argumentativ darlegte, konnte sie in Repliken von Verlegerseite als unhaltbar zurückgewiesen werden.[27] Der überwiegende Teil der Zuschriften drehte sich um die Usancen der Vertragsregelungen und die Bezahlungsmodalitäten für Autoren. Die Vorwürfe der Übervorteilung des Autors, Benachteiligung durch den Modus der Honorierung (insbesondere angesichts der Geldentwertung in der Inflation), der vertraglichen Unsicherheiten etc. stehen meist im Vordergrund, und bei den Antworten der Verleger wiederum die Beteuerung, dies alles habe sich anders verhalten und es sei sehr wohl redlich bezahlt worden etc. Nur wenige Debattenbeiträge überschreiten diese Ebene. Das trifft vor allem auf den Romancier Georg Hermann zu, der u. a. die Idee eines genossenschaftlichen Zusammenschlusses der Autoren entwickelte und, an die Kulturverpflichtung des Staates appellierend, dessen finanzielle Unterstützung für Schriftsteller und Künstler forderte.[28] Und das trifft auf Erich Mühsam zu, der ebenfalls und entschieden für die »Gründung von Autoren-Verlagsgenossenschaften« eintrat, und zudem – hierin ist er eine

25 Carl Sternheim: Briefe an meinen Verleger. In: Ebenda, 6. 3. 1924, Nr. 10, S. 304.

26 Herbert Eulenberg: Unsre Verleger. Zur Diskussion. In: Ebenda, 10. 1. 1924, Nr. 2, S. 48.

27 Vgl. Fritz Th. Cohn: Unsre Eulenbergs. In: Ebenda, 17. 1. 1924, Nr. 3, S. 79.

28 Vgl. Georg Hermann: Verlagsschmerzen. In: Ebenda, 28. 2. 1924, Nr. 9, S. 260–266.

Copyrighted material

Ausnahme – auf politisch-weltanschauliche Komponenten bei Verlegern einging, die eine Rolle spielten bei deren Engagement für ein Buch bzw. beim ausbleibenden Engagement (dargestellt an eigenen Erfahrungen mit Paul Cassirer und Kurt Wolff).[29] Es scheint mir beachtenswert, wenn auch keineswegs zufällig, dass es in Hinsicht auf den Vorschlag eines organisierten Zusammenschlusses bzw. einer Genossenschaft der Autoren Berührungspunkte zu Else Lasker-Schüler gibt; so heißt es in ihrer Broschüre:

> Organisieren wir uns doch wie die Arbeiter, machen wir unsere Kunst staatlich. Unser blauer Tempel gehört nicht den Geldmenschen, er gehört der Menschheit.

Und:

> Wir Dichter aller Künste wollen uns zusammenschließen, daß wir stark werden. Wir wollen vor die Tore unserer Ausbeuter ziehen.[30]

Bezeichnend für die Repliken der Verleger auf die vorgebrachten Anklagen und Vorwürfe war: Sie entgegneten zumeist im Stil von Buchhaltern, hantierten mit Zahlen und Gegebenheiten der Verkaufssphäre. Nicht mitgedacht jedoch wurde das tiefer liegende Problem der Abhängigkeit der Autoren vom Betrieb, zu dem Verlage, Sortimenter, Buchhändler gehören, auf den der Autor aber keinen eigentlichen Einfluss hat. Die Darlegungen in Lasker-Schülers Streitschrift (der ich mich zum Schluss wieder zuwende) sind mitunter bizarr, ihre Vorwürfe an ihre diversen Verleger sehr persönlich gehalten, nicht selten ungerecht, doch war es unter den Diskutanten von 1924 einzig sie, die grundlegend die Beziehung zwischen Autor und Verleger, die Doppelexistenz des Buches als geistiges Produkt und als Ware zur Debatte und infrage stellte. Sie weist zurück, dass man ihre Schöpfungen feilbietet »wie Ware, schachernd auf den Märkten. Was haben wir Dichter mit Händlern zu tun, fabrizieren wir etwa Gedichte oder Bilder, Skulpturen und Melodien?«[31] Dies kann nur verneint werden, indem sie Kunst mit der ihr eigenen Sichtweise in einem religiösen, mythisierenden Horizont betrachtet. Die Dichter, die Künstler wer-

29 Erich Mühsam: Autor und Verleger. In: Ebenda, 20.3.1924, Nr. 12, S. 384–386.

30 Lasker-Schüler (wie Anm. 22), S. 66.

31 Ebenda, S. 64.

Copyrighted material

den zu einer quasi-göttlichen Instanz erhoben – so wenn die Lasker dem Publikum erklärt, dass die »Gedichte Euch die Welt vervielfachen, Euch entrücken in eine Paradiesinnerlichkeit, in der man durch den Zauber der Dichtung schon im Leben heimzulanden vermag«[32], oder meint, ohne Dichtung »gäbe es kein Entrücken, keine Auferstehung«[33]. Und umgekehrt werden die Verleger quasi als Satans-Instanz verteufelt, weshalb sie emphatisch und in biblischem Ton fordert: »Die Händler aus dem Tempel jagen!«[34] und betont: »Es handelt sich also um eine tiefreligiöse Frage mit dem Dichter und seinem Verleger«.[35] In dieser Optik erscheint es als Frevel, wenn Verleger die Dichter Not leiden, sie verarmen lassen und aus dem Verkauf der geschaffenen Werke ein Geschäft machen und sich dabei bereichern. Man mag diese Vorstellungen als weltfremd und illusionär ansehen, doch fundieren sie die Weigerung dieser Autorin, kapitalistische Marktbeziehungen als natürliche Gegebenheit anzusehen und hinzunehmen, und begründen ihr Festhalten am emanzipatorischen Sinn künstlerischen Schaffens, wie immer mythisiert sie es bestimmt.

Der Appell an sich und ans Publikum, »für die Dichtung aller Kunst zu kämpfen«[36], im Interesse und im Namen der »Dichter aller Künste« aufzuräumen, offenbart noch ein anderes Moment in Lasker-Schülers Kunstverständnis: die seit Langem ausgeprägte Idee, Künstler, Dichter seien nicht oder nicht vorrangig von der Kunstproduktion her zu bestimmen, vielmehr vom schöpferischen Zustand, der »Inspiration«, wie es in der Broschüre heißt. »Zur Kunst wird jede Darbietung, der ein dichterischer Zustand vorangeht.« Daher wird Künstler auch der Baumeister genannt, der »Schauspieler, der sich verzaubern kann, von Gestalt zu Gestalt« oder der Arzt mit hellseherischer Diagnose und Albert Einstein, in dem sich »alle Gestirne der Welt« streiten und ordnen. Der Mensch, der seiner Inspiration folgt, erscheint so als ein Schöpfer: »Wir Gottminiatüren erschaffen Weltminiatüren.«[37] Was hier in eigenwillig verallgemeinerter Weise vorgebracht wird, hat sich seit vielen Jahren im lyrischen Werk Lasker-Schülers niedergeschlagen, in vielen Gedichten, die Künstlern gewidmet waren, aber auch

32 Ebenda, S. 56.
33 Ebenda, S. 67.
34 Ebenda, S. 57.
35 Ebenda, S. 65.
36 Ebenda, S. 85.
37 Ebenda, S. 78.

Copyrighted material

in Prosabüchern und in ihrer Korrespondenz, worin Menschen jeglicher Profession zum Dichter erhoben wurden. Wenn sie wie einen Ehrentitel die Kennzeichnung Künstler oder Dichter vergab, ging es Lasker-Schüler nicht um die Glorifizierung eines Metiers, vielmehr um die Würdigung von Menschen mit einer besonderen Kraft zur Veränderung und mit Ausstrahlung und dem Impuls, die Normen bürgerlichen Lebens zu überschreiten. Das wird in einer Passage von *Ich räume auf!* überdeutlich, die vier Menschen aus der Zeit der Räterepublik in München 1919 gewidmet ist, ermordet die einen, eingekerkert die anderen:

> Die Künstler, die ihren Leib der Gerechtigkeit zur Verfügung stellten, sind zu zählen. Bewegt beuge ich meine Knie vor meinen dichtenden, schlichten Märtyrerfreunden Apostata. Zwei von ihnen, Gustav Landauer, der Jakobus, und Leviné, der erzengelhafte, fielen ihrer Erlösungsballade zum Opfer. [...] Und noch zwei Dichter schmachten schon jahrelang. [...] warum befreit sie niemand – aus der Festung Bayerns? Erich Mühsam und der Toller. Diese vier Menschen der Liebe, die alle äußere Pracht verschmähten und den Nächsten liebten, wie sich selbst, ja über sich hinaus, unsere Könige. Wie sie auch kritisiert werden mögen, ihr ehrlicher blutiger Vers bleibt ewiglich zu respektieren. Er wurde ihr Todesspruch. Der Dichter vermag eher eine Welt als einen Staat aufzubauen.[38]

Wie hier diese »vier Menschen der Liebe« eine Würdigung erfahren, vermag zu zeigen, in welch umfassendem Sinn Else Lasker-Schüler eine Dichterin der Liebe gewesen ist.

38 Ebenda, S. 66.

Copyrighted material

Copyrighted material

Miriam von Maydell

Das Zusammenwirken von ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ in Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*

Im Jahre 1926 erschien Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* erstmals in deutscher Sprache. Erzählt wird die Geschichte des schwarzen Diplomaten Jupiter, der eine Ehe mit der weißen Bürgerstochter Alma eingeht, zu einer Zeit, als die ›Neger‹ in Europa gerade Konjunktur haben. Die künstlerischen und literarischen Avantgarden hatten im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit auf die Kunst und Kultur Afrikas wie auf die Afrikaner selbst gerichtet und hatten erstmals ein künstlerisches Interesse an ihnen entwickelt. Was zuerst eine Gegenbewegung gegen die herrschenden künstlerischen Normen der bürgerlichen Gesellschaft wie gegen ihre zivilisatorischen Werte war, verleibte sich eben diese Gesellschaft jedoch bald ein. So entstand in den europäischen Großstädten der 1920er Jahre eine allgemeine Vorliebe für alles ›Schwarze‹, für afrikanische oder afrikanisch scheinende Kunst und Einrichtungsgegenstände, für afro-amerikanische Musik und TänzerInnen (man denke nur an den großen Erfolg Josephine Bakers).

Im Spiegel dieser Zeit begegnen sich Jupiter und Alma in Paris und beginnen ihre Beziehung aus unterschiedlichen Motiven. Sie teilen dabei den Wunsch, eine Subjektposition zu erlangen in einer Gesellschaft, die sie auf die Position des Anderen (als Anderes des weißen Mannes) festschreibt. Besonders Jupiter hat durch seine Erfahrung der kolonialen Begegnung und seine permanente Abwertung die Sehnsucht entwickelt, sich zu ›weißen‹, und die Verbindung mit einer weißen Frau scheint ihn seinem Ziel näher zu bringen. Alma wiederum verkennt die fragile Position Jupiters, der als Diplomat einen hohen Posten im Kolonialministerium innehat. Sie ist anfangs geblendet von der ›Negermode‹ ihrer Zeit und nimmt dabei die Kehrseite dieser Wertschätzung – den unverhohlenen Rassismus – nicht wahr. So findet sie es aufregend, sich mit einem Afrikaner einzulassen, durch

Copyrighted material

ihn kann sie sich aus der Masse abheben und einen sozialen Aufstieg vollziehen. Als sie jedoch zu spüren bekommt, welcher Rassismus im vermeintlich weltoffenen Paris noch wirksam ist, und sie selbst zum Ziel des Spotts wird, unternimmt sie alles, um wieder in die weiße Gemeinschaft integriert zu werden. Denn Jupiter, der sich über sie ›weißen‹ wollte, hat nun sie geschwärzt. Um sich vor sich selbst zu rehabilitieren, beginnt sie, ihn zu demütigen, und schließlich lässt sie sich auf eine Affäre mit dem Schweden Olaf ein. Doch für ihre Herabwürdigung Jupiters bezahlt sie mit ihrem Leben, denn als Jupiter den Ehebruch bemerkt, tötet er sie.

In den Figuren des Romans wirken die Kategorien von Rasse und Geschlecht zusammen: Wenn Jupiter beispielsweise eine weiße Position in der Pariser Gesellschaft anstrebt, ist dies eine spezifisch männliche, die er durch den ›Besitz‹ einer weißen Frau zeitweilig für vollzogen hält. So symbolisiert Alma als weiße Frau diese Position weißer Männlichkeit, nach der Jupiter strebt. Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, wie diese verschiedenen Positionen von Geschlecht und Rasse in Golls Text genau konstruiert werden und wie sie in den Figuren wirksam werden.

Dabei interessiert mich nicht in erster Linie, inwiefern der Text möglicherweise in einem emanzipatorischen Gestus geschrieben ist, sondern vor allem, wie die seit der Aufklärung vorherrschenden Rassen- und Geschlechterdiskurse verhandelt werden. Im Kontext einer zunehmenden Säkularisierung wurde der Mensch seit der Aufklärung nicht mehr länger nur als von Gott gewolltes und geschaffenes Wesen gesehen, das allein dem göttlichen Willen unterworfen ist. Vielmehr wurde die Vorstellung vom Menschen als frei handelndem, souveränem Subjekt zum zentralen europäischen Menschenbild der Neuzeit. Entscheidungsfreiheit und die Möglichkeit des souveränen Handelns begründen dabei die Vorstellung einer einheitlichen Identität des Einzelnen. Da diese Identität jedoch im höchsten Maße fragil ist, bedarf sie gleichzeitig der Abgrenzung von einem Anderen – der Frau oder dem Wilden – der das repräsentiert, was man selbst nicht ist. Die Ratio wird hierbei zum wichtigsten menschlich-männlichen Merkmal. So gilt der weiße, europäische Mann als rational, im Gegensatz zur Emotionalität der Frauen und der so genannten ›Wilden‹, wie der ›Neger‹. Den Begriff des ›Negers‹ verstehe ich dabei als pejorativ und abwertend. Ich verwende ihn als Teil der europäischen Wissenssysteme im 19. und 20. Jahrhundert, der bestimmte Vorstellungen und Ideen – gerade auch vom Anderen – tradiert, die mit dem Begriff

Copyrighted material

des ›Schwarzen‹ nicht erfasst werden können. Dies wird sich auch noch in der Romananalyse zeigen.[1]

Dem Anderen wird der Subjektstatus, den der weiße Mann innehat, abgesprochen, denn an dieses Subjekt gebunden sind eben Eigenschaften wie Rationalität und Entscheidungsfreiheit. Die Geschlechter- und Rassenunterschiede werden dabei nicht mehr nur philosophisch begründet, sondern zunehmend auch naturwissenschaftlich ›bewiesen‹. Dabei stützen sich die wissenschaftlichen Beweisführungen letztlich jedoch häufig auf bereits existierende kulturelle Deutungen und Metaphern.[2]

Die neuzeitlichen europäischen Vorstellungen von Rasse und Geschlecht stehen also im Zeichen der Konstruktion eines einheitlichen, weißen, männlichen Subjekts (diese Kategorien können im Übrigen noch durch andere ergänzt werden wie z. B. Sexualität oder Kriminalität). Dabei dürfen diese Kategorien jedoch nicht einfach nur als parallel zueinander aufgefasst werden, sondern sie überschneiden sich und wirken zusammen. Meine Analyse wird zeigen, dass Goll in und mit ihren Figuren die tradierten Vorstellungen über Rasse und Geschlecht zwar aufruft und sie damit scheinbar die Konventionen bedient, dass sie aber gleichzeitig die innewohnende Widersprüchlichkeit der herrschenden Diskurse ausstellt und somit unterläuft.

1 Vgl. stellvertretend für viele Robert W. Connell: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, Opladen 1999; Warren Montag: The Universalization of Whiteness: Racism and Enlightenment. In: Mike Hill (Hrsg.): Whiteness. A Critical Reader, New York, London 1997, S. 281–293; Peggy Piesche: Geschichtsphilosophisches Erbe der Aufklärung – Die Konstruktion des Selbst im 18. Jahrhundert. In: Dies., Cathy S. Gelbin, Kader Konuk (Hrsg.): AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland, Königstein/Taunus 1999, S. 19–28.

2 Vgl. z. B. Thomas Laqueur: Auf die Haut geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, München 1996; Londa Schiebinger: Am Busen der Natur. Erkenntnis und Geschlecht in den Anfängen der Wissenschaft, Stuttgart 1995.

Copyrighted material

Schwarzer Narzissmus als/im Zeichen verfehlter Männlichkeit

Stellvertretend für Jupiter selbst trägt sein Parfum den Namen »Narcisse Noir«[3] – ›Schwarzer Narziss‹. Walter Erhart betont den engen Zusammenhang zwischen dem Narziss-Mythos, seinen literarischen und künstlerischen Verarbeitungen sowie Konzepten von Männlichkeit(en):

> Dieser Mythos und seine Wirkungsgeschichte erzählen einerseits von Männlichkeit – und andererseits auch wieder nicht. In der Begegnung eines Jünglings mit sich selbst nämlich kommt eher der Verlust von Männlichkeit zum Vorschein: Der Mann wird zum Objekt des männlichen Blickes, und schließlich fällt sogar die männliche Selbsterkenntnis mit dem Tod in eins. [...] Der Mythos des Narziss birgt somit eine Theorie der Männlichkeit, die sich offensichtlich von vornherein an der Grenze ihres Gegenstands orientiert.[4]

Auch der ›schwarze Narziss‹ Jupiter ist ein Beispiel für den Verlust von und das Ringen um Männlichkeit. Auch er richtet den männlichen Blick auf sich selbst: »Er betrachtete sich zärtlich im Spiegel des Autos« (NJ:29), und ist sich selbst verfallen – gleichzeitig jedoch auch nicht. Als Außenseiter in der Pariser Gesellschaft, die ihm ambivalente Botschaften über sich selbst sendet (geprägt wie sie ist einerseits von Rassismus und Abwertung der ›Primitiven‹ und andererseits von der Negermode[5] der Moderne), oszilliert er zwischen Selbstüberhöhung und -abwertung. Seiner instabilen Identität ausgeliefert, strebt er doch danach, die Selbstüberhöhung zum Dauerzustand – zu einer Art ›wahren‹ Identität – werden zu lassen, nach Selbstermächtigung also. Erhart beschreibt den Stillstand, das Verharren als kennzeichnend für die Figur des Narziss. In der Moderne jedoch beginnt Narziss sich

3 Claire Goll: Der Neger Jupiter raubt Europa [1926]. Berlin 1987, S. 22; im Weiteren zitiert mit dem Kürzel NJ im Anschluss an Zitate aus dieser Ausgabe.

4 Walter Erhart: Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit. In: Claudia Benthien, Inge Stephan (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln 2003, S. 60–80, hier S. 61.

5 Vgl. Petrine Archer-Straw: Negrophilia. Avant-Garde Paris and Black Culture, London 2000.

Copyrighted material

zunehmend auch dadurch auszuzeichnen, dass er gegen diesen Stillstand ankämpft und versucht, sich aus seiner narzisstischen Position zu befreien und sich eine Männlichkeit (wieder)anzueignen:

> Hinter den zuweilen so mächtig inszenierten Erzählungen der Männlichkeit bildet die Figur des Narziss eine fortdauernde Provokation, eine Zurückweisung und eine Art Stillstand von Männlichkeit. In das Modell lässt sich jedoch auch im 20. Jahrhundert eine doppelte Bewegung einzeichnen: der Verlust der Männlichkeit und der Versuch, sie wiederzugewinnen.[6]

Wo Narziss zuvor als reiner Gegensatz zur normativen Männlichkeit erzählt wurde, veranschlagt die Moderne auch für ihn die Fähigkeit der Entwicklung im narrativen Feld.[7] Diese neue Erzählung der Männlichkeit, die den Stillstand aufzulösen versucht, sieht Erhart vor allem als Folge der Psychoanalyse Freuds: Dieser deutet die narzisstische Persönlichkeitsstörung als Misslingen der Entwicklung des Jünglings hin zur ödipalen Objektliebe, so dass er im Narzissmus (als ursprünglich normaler Entwicklungsstufe) verharre.[8] Diesen Zustand gelte es mithilfe der Psychoanalyse zu verändern.

Auch Jupiter strebt nach ›wahrer Männlichkeit‹. Den Dauerzustand einer respektablen gesellschaftlichen Stellung, einer weißen Männlichkeit also, in der er keinerlei rassistischen Demütigungen mehr ausgesetzt wäre, versucht er über seine Heirat mit Alma zu erlangen, die Beziehung mit einer weißen Frau soll auch ihn ›weißen‹. Was also zunächst dem Narzissmuskonzept zu widersprechen scheint – die Objektliebe, durch die Jupiter Alma zum Gegenstand seines Begehrens macht – steht doch im Zeichen eben dieses Narzissmus, denn sie dient Jupiters Selbsterhöhung und seinem gesellschaftlichen Aufstieg.

Wie zwischen Selbsterhöhung und -abwertung so oszilliert Jupiter auch zwischen dem modernen Narzissmus Freuds und dem, was Freud als »Seelenleben [...] von primitiven Völkern«[9] bezeichnet:

6 Erhart (wie Anm. 4), 78f.

7 Vgl. Erhart, der von der narrativen Struktur von modernen Identitäten ausgeht, die sich weniger dadurch auszeichnen, dass sie bestimmte Eigenschaften (so zum Beispiel Stärke, Rationalität etc. als männliche Eigenschaften) als vielmehr dadurch, wie diese Eigenschaften erzählt werden. Ebenda, S. 74.

8 Ebenda, S. 78.

9 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus. In: Ders.: Gesammelte Werke X, Werke aus den Jahren 1913–1917, Frankfurt/M. 1973, S. 135–170, hier S. 140.

Copyrighted material

> Wir finden bei diesen [primitiven Völkern] [...] Züge, welche, wenn sie vereinzelt wären, dem Größenwahn zugerechnet werden könnten, eine Überschätzung der Macht ihrer Wünsche und psychischen Akte, die ›Allmacht der Gedanken‹, einen Glauben an die Zauberkraft der Worte, eine Technik gegen die Außenwelt, die ›Magie‹, welche als konsequente Anwendung dieser größensüchtigen Voraussetzungen erscheint.[10]

Freud spricht den »Primitiven« grundsätzliche Wesenseigenschaften zu, die sie von Europäern generell unterscheiden sollen. Was bei Europäern Narzissmus im pathologischen Sinne wäre, gehört bei ihnen zu ihrer ›Natur‹, es handelt sich nicht um individuelle Züge, sondern um den Zug ihrer Rasse. In diesem Sinne ließe sich Jupiters Narzissmus in weiten Teilen auch deuten, jedoch:

> Jupiter kannte die Schwächen seiner Landsleute – und seine eigenen. Er gehörte zu den wenigen Negern, die angefangen haben, sich selbst zu beobachten, sich ein wenig zu analysieren. (NJ:62)

Und dieser wesentliche Punkt macht ihn den Europäern ähnlich. Die Trauer des Narziss entsteht aus seiner Selbsterkenntnis im Spiegelbild, der Erkenntnis, selbst das Objekt seiner eigenen Liebe zu sein, wodurch dieses Liebesobjekt unerreichbar wird. Die Selbsterkenntnis jedoch geht den ›Primitiven‹ laut Freud ab, sie ist im europäischen Diskurs eine europäische Eigenschaft. Jupiter jedoch erkennt sich selbst: die Unveränderlichkeit seiner schwarzen Haut, die selbst die Ehe mit einer weißen Frau nicht verändern kann. Dabei besteht das eigentliche Dilemma nicht in der realen Hautfarbe, sondern in der Position, die dieser Hautfarbe zugeschrieben wird, die sich in seinem Körper – in seiner Hautfarbe – im Sinne Butlers materialisiert.[11] Die weiße Männlichkeit – und mit ihr die (europäische) Subjektposition, nach der Jupiter strebt – bleibt verfehlt und eine andere steht ebenso wenig zur Verfügung. Jupiters ›Selbstermächtigungsprojekt‹ schlägt sogar so weit fehl, dass schließlich nicht Alma ihn ›weißt‹, sondern er

10 Ebenda.

11 Sigrid G. Köhler: Schwarz, weiß oder rot? Materialisierungen des Anderen in Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa*. In: M. Moustapha Diallo, Dirk Göttsche (Hrsg.): Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur. Bielefeld 2003, S. 77–99, hier S. 90.

Copyrighted material

sie schwärzt. Durch die Ehe mit ihm gibt sie sich der Lächerlichkeit preis und setzt sich Beleidigungen aus. Als sie dies bemerkt, projiziert sie die Beleidigungen auf Jupiter, macht ihn dafür verantwortlich statt der rassistischen Gesellschaft, deren exotistische Vorliebe ihre Grenzen hat, wenn ein *Neger Europa raubt*, wie es der Titel des Romans formuliert. Symbolisch für diese schwarze Färbung Almas steht im Roman die Verfärbung eines Hemdes durch Jupiters Berührung:

> Jupiter liebkoste einen Augenblick lang mit seiner schwarzen Hand die Stelle des Frackhemdes, unter der das Amulett verborgen war. Seine dunkle Hand ließ auf dem *allzuweißen* Hemd einen leichten Fingerabdruck zurück. (NJ:18; Hervorhebung von M. v. M.)

Wie das Hemd färbt sich auch Alma unter seiner Berührung, auch sie ist *allzu weiß* und nicht geschaffen für die Begegnung mit seiner schwarzen Haut, die sie nicht unbeschadet übersteht. Alma wird im Roman so oft als ›weiß‹ und ›blond‹, wie es nur die Schwedinnen sein können, beschrieben, dass ihre Weißheit der des Hemdes exakt entspricht. Beide sind nicht nur ›weiß‹, sondern »allzuweiß«. Wären sie bloß ›weiß‹, würde ihr Zusammentreffen mit Jupiter vielleicht weniger gravierende Auswirkungen haben.

Die weiße Frau als Phallus

Dass Jupiters Liebe für Alma weniger aus einer gelungenen Objektliebe resultiert als aus dem narzisstischen Versuch, sich eine ›weiße‹ Männlichkeit anzueignen, indem er sich eine weiße Maske aufsetzt, lässt Alma zu seinem Phallus im Lacan'schen Sinne werden. Wie Claudia Benthien schreibt, »differenziert [Lacan] in seinem viel zitierten Aufsatz *Die Bedeutung des Phallus* (1958) [...] zwischen dem Mann, der den Phallus ›hat‹, und der Frau, die der Phallus ›ist‹.«[12] In seiner poststrukturalistischen Psychoanalyse ist der Phallus dabei weniger ein reales Körperteil, sondern Lacan

> sieht im Phallus einen äußerst wirkmächtigen Signifikanten, der innerhalb der symbolischen Ordnung – einer kulturellen

12 Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Dies., Stephan (wie Anm. 4), S. 36–59, hier S. 44.

Copyrighted material

> Ordnung, die wesentlich aus sprachlichen Zeichen besteht – angesiedelt ist.[13]

Die Existenz und die Macht des Phallus in der symbolischen Ordnung könnten nicht bestehen ohne den Mangel (des weiblichen Phallus), da er sich dann durch nichts von einem/r Anderen unterscheiden und abgrenzen könnte. Die Frau ist in der europäischen Kultur als Phallus zu denken, da ihr ›fehlender‹ weiblicher Phallus erst die Bedeutung des männlichen Phallus erzeugt, diesen als Signifikant bezeichnet. In diesem Sinne ›ist‹ sie der Phallus, da nur durch sie *seine* Bedeutung entsteht:

> ›Der Phallus sein‹ und ›den Phallus haben‹ benennt zwei unterschiedliche Positionen und Nicht-Positionen (d.h. unmögliche Positionen) in der Sprache. So bedeutet der Phallus ›sein‹ der Signifikant des Begehrens des Anderen zu sein bzw. als dieser Signifikant zu erscheinen. Anders formuliert: der Phallus ›sein‹ heißt: das Objekt, der/die Andere eines (heterosexualisierten) männlichen Begehrens zu sein und zugleich dieses Begehren zu repräsentieren oder zu reflektieren. Diese/r Andere bildet also nicht die Grenze der Männlichkeit in einer weiblichen Andersheit, sondern lediglich den Schauplatz einer *männlichen Selbstausarbeitung*. Der Phallus ›sein‹, bedeutet also für die Frauen, daß sie die Macht des Phallus widerspiegeln, diese Macht kennzeichnen, den Phallus verkörpern, den Ort stellen, an dem der Phallus eindringt, und den Phallus gerade dadurch bezeichnen, daß sie sein Anderes, sein Fehlen, die dialektische Bestätigung seiner Identität ›sind‹. Wenn Lacan behauptet, daß das Andere, dem der Phallus fehlt, der Phallus ist, will er offenbar darauf hinweisen, daß die Macht des Phallus durch die weibliche Position des Nicht-Habens bedingt ist und daß das männliche Subjekt, das den Phallus ›hat‹, die Andere braucht, die den Phallus bestätigt und somit im ›erweiterten‹ Sinne der Phallus ist.[14] (Hervorhebung von M.v.M.)

Wenn Männlichkeit durch das ›Anderssein‹ der Frau entsteht, indem der Mann sein (heterosexuelles) Begehren auf die Frau richtet, bedeutet dies, dass sich Männlichkeit durch den *Besitz* des Phallus, des Phal-

13 Ebenda, S. 45.

14 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M. 1991, 75f.

Copyrighted material

lus Frau, vollzieht. Die »männliche Selbstausarbeitung«, wie Butler schreibt, verfertigt sich in diesem Moment, da erst durch den Besitz des Phallus eine männliche Identität erlangt wird. Deshalb will Jupiter Alma *besitzen*. Sie ist der Phallus, über den er versucht, sich die weiße Männlichkeit anzueignen, nach der er so dringend strebt. Fanon beschreibt diesen Zusammenhang zwischen dem Besitz der weißen Frau und der Position der weißen Männlichkeit folgendermaßen:

> Aus dem schwärzesten Teil meiner Seele, durch die schraffierte Zone hindurch steigt der Wunsch in mir hoch, auf einmal weiß zu sein. Ich will nicht als Schwarzer, sondern als Weißer anerkannt werden. Wer aber [...], wer kann das tun, wenn nicht die weiße Frau? Indem sie mich liebt, beweist sie mir, daß ich einer weißen Liebe würdig bin. Man liebt mich wie einen Weißen. *Ich bin ein Weißer.* Ihre Liebe öffnet mir den berühmten Durchgang, der zur totalen Prägnanz führt... Ich vermähle mich mit der weißen Kultur, der weißen Schönheit, der weißen Weiße. In diesen weißen Brüsten, die meine allgegenwärtigen Hände streicheln, mache ich mir die weiße Zivilisation und Würde zu eigen.[15] (Nicht-gesperrte Hervorhebung von M. v. M.)

Fanon spricht hier aus, was Jupiter nicht zu denken wagt, da es ein Zuviel an Selbsterkenntnis bedeuten würde. Sein Wunsch, sich über seine Beziehung zu Alma zu ›weißen‹, wird nur von der auktorialen Erzählinstanz erkannt, die als Stimme des Unbewussten fungiert:

> So war es auch nicht nur Liebe, was ihn heute um Alma werben ließ. Ein Neger attachiert sich nicht so leicht. Ehrgeiz und Eitelkeit spielten in dieser Passion, wenn auch unterbewusst, eine große Rolle. Den Weißen nicht ebenbürtig zu sein, das ist die ätzende Qual jedes ausgewanderten Schwarzen. Eine weiße Frau heiraten und damit in die beneidete Rasse eingereiht werden, ein Traum, den er jährlich in 365 Episoden träumt. (NJ:31)

15 Frantz Fanon: Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt/M. 1980, S. 48. Fanon betont jedoch auch, dass die Sehnsucht, sich die weiße Hautfarbe anzueignen, indem man(n) sich die weiße Frau zu eigen macht, nicht die einzig mögliche Reaktion auf die koloniale Erfahrung ist. In anderen Kapiteln widmet er sich ebenso der Beziehung zwischen schwarzen Frauen und weißen Männern sowie dem Ringen um eine schwarze Identität, indem die primitivistischen Stereotypisierungen entlarvt und ein schwarzes Selbstbewusstsein hergestellt werden.

Copyrighted material

Jupiters Sehnsucht, ein vollwertiges Mitglied der Pariser Gesellschaft zu werden, motiviert also seine Verbindung mit Alma. Auf der beruflichen Seite hat er als Kabinettschef im Kolonialministerium bereits eine beeindruckende Karriere vorzuweisen, die aber trotz allem nicht die gewünschten Effekte erzielt: Immer noch fühlt er sich dem weißen Mann unterlegen, immer noch ›ist‹ er kein Mann.

Jupiters Position im europäischen Diskurs kann zunächst keine männliche im normativen Sinne sein. Dieser Diskurs setzt den ›europäischen‹ männlichen Attributen wie Rationalität, Disziplin, etc. außereuropäische Attribute wie Irrationalität, Wildheit, Maßlosigkeit, etc. entgegen, die gleichzeitig effeminiert sind. In diesem Sinne kann Jupiter also kein ›Mann‹ sein, da ihm die ›typisch‹ männlichen Eigenschaften des weißen Mannes abgesprochen werden. Hierbei geht es weniger um Eigenschaften, die weiße Männer tatsächlich haben, als vielmehr um ein Ideal von Männlichkeit, um es mit Silvia Bovenschen zu formulieren, um eine »Platzanweisung für das Männliche in einer symbolischen Ordnung«[16]. Die Kategorien der Identitätsstiftung europäischer, weißer Männlichkeit stehen Jupiter also nicht zur Verfügung, da Schwarze ja gerade als ›Anderes‹ der europäischen Identität fungieren. Da Jupiter jedoch nach eben dieser weißen Männlichkeit strebt, steht seine Verbindung zu Alma im Zeichen des Versuchs einer Selbstermächtigung, der als ›phallische Anmaßung‹ beschrieben werden kann, da Jupiter hierdurch einen Platz in der symbolischen Ordnung anstrebt, der ihm eigentlich nicht zusteht.

Jupiters Position als der, der den Phallus hat, weil er Alma besitzt, ist hierbei jedoch eine höchst fragile. Da er stets damit rechnet, dass seine Beziehung herabgewürdigt wird, sein Phallus-Haben infrage gestellt wird (und dies auch tatsächlich geschieht), gelingt es ihm letztlich nicht, eine Sicherheit seiner ›weißen‹ Identität herzustellen. So möchte er Alma am liebsten einschließen und sicher verwahren, damit sein Besitz nicht bezweifelt werden kann: »Ach daß ich dich in einen Taubenschlag sperren könnte, zu dem nur ich allein einen Schlüssel hätte!« (NJ:43) Bezeichnenderweise kommt ihm der Gedanke, Alma für sich allein zu veranschlagen, zum ersten Mal direkt

16 Siehe Silvia Bovenschen: Krieg und Schneiderkunst oder Wie sich die Männer von gestern die Frau von morgen vorstellten. Vorwort zur Neuausgabe. In: Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Von Max Brod, Arnolt Bronnen u. a. Hrsg. v. F. M. Huebner. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen, Frankfurt/M. 1990, S. 9–21, hier S. 11.

Copyrighted material

nach ihrer Eheschließung, durch die sie symbolisch in seinen Besitz übergegangen ist:

> Zum ersten Male fühlte er etwas wie Eifersucht vor all den Blicken, die sich nun an Alma vergreifen würden, vor dem Magnesium, das sie berühren sollte, vor den Apparaten der vor der Kirche aufgepflanzten Photographen, die das Recht hatten, sie auf ihren Platten für immer zu beschlagnahmen. Er war neidisch auf den Kurbelkasten von Pathé, der diese originelle Hochzeit für die Filmwoche aufnehmen und für immer den Gang, das Lächeln, den weißen Rauch ihres eintägigen Brautschleiers auf sensibles Zelluloid bannen würde. (NJ:43f.)

Da ihm sein in ›365 Versionen geträumter Traum‹, eine Weiße zu heiraten, erfüllt wird, könnte erwartet werden, Jupiter wolle seine Hochzeit aller Welt zeigen. Im Gegenteil ist er sich jedoch der Macht des (männlichen, weißen) Blicks bewusst, der Alma mit der Kamera für immer festschreiben kann, so dass er stattdessen mit Eifersucht reagiert. Bereits hier zeigt sich, dass die weiße Männlichkeit, die Jupiter erreichen will, verfehlt bleiben muss, zum einen, da er kein ›weißes‹ Selbstbewusstsein erlangen kann, zum anderen da ihm seine ›Weißheit‹ niemals gespiegelt wird und sie letztlich eine Fiktion bleibt.

Das Verfehlen einer weißen Männlichkeit kommt auch in der Geburt seiner und Almas Tochter zum Ausdruck. Wie Inge Stephan schreibt, darf

> Männlichkeit [...] sich [...] nicht in der narzisstischen Repräsentation erschöpfen, sondern sie muss sich in ihrer spezifischen Potenz gerade in jener Herstellung von Genealogie bewähren, die am Modell der ›Heldengeburt‹ orientiert ist und die Frau auf die Funktion des bloßen Gefäßes reduziert.[17]

Das heißt nichts anderes, als dass ein ›echter‹ Mann im Besitz des Phallus sich fortpflanzen, etwas produzieren, etwas hinterlassen muss, dass er die männliche Genealogie, der er entstammt, fortsetzen muss, indem er einen Sohn, einen (weiteren) ›Helden‹ zeugt. Das klassische Beispiel hierfür ist nach Stephan der mythologische Jupiter, der Amphitryon hörnt, indem er mit Alkmene einen Sohn zeugt. Und

17 Inge Stephan: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ›ersten Geschlechts‹ durch men's studies und Männlichkeitsforschung. In: Benthien, dies. (wie Anm. 4), S. 11–35, hier S. 24f.

Copyrighted material

dieser Sohn ist nicht irgendein Sohn, sondern er ist Herakles, »der zum Sinnbild heroischer Männlichkeit schlechthin geworden ist.«[18] Der ›Neger‹ Jupiter hingegen, der den Namen des Heldenvaters trägt, zeugt eine Tochter. Er ist nicht in der Lage, eine Genealogie herzustellen, sondern verfehlt auch dieses ultimative Zeichen von Männlichkeit.

Die Macht der pejorativen Sprache

Von besonderer Bedeutung für den Roman ist die performative Macht des Wortes ›Neger‹, das Alma im Umgang mit Jupiter zunächst meidet, da sie sich seines pejorativen Gehalts durchaus bewusst ist. Auf die Frage danach, ob er zu wild mit ihr getanzt habe, antwortet sie:

> ›Nein, sehr europäisch. Sie sind gar kein echter Afrikaner mehr.‹ Sie sagte Afrikaner. Wie zart es von ihr war, immer das Wort Neger zu umgehen. Es tat ihm so wohl wie einem Juden, zu dem man Israelit sagt anstatt Jude. (NJ:17)

Wer Alma hier ihre Zartheit attestiert – sie selbst, Jupiter oder die auktoriale Erzählinstanz – bleibt uneindeutig. Es herrscht eine Vielstimmigkeit, da der Satz sowohl im Kontext von Almas als auch von Jupiters Erleben steht. Sie bezeichnet Jupiter bewusst als ›Afrikaner‹ und die Bewertung als Zartheit könnte einleuchtend in Zusammenhang mit ihrer an anderer Stelle konstatierten Bürgerlichkeit und ihrer »Rührung über sich selbst« (NJ:43) gebracht werden, einer vermeintlichen Weltoffenheit, hinter der die Avantgarden – nachdem sie selbst zur Popularisierung außereuropäischer Kulturen beigetragen hatten – nur einen Ausdruck von Snobismus sahen, eines Exotismus, mit dem die ›Philister‹ vorübergehend ihr Leben etwas interessanter machen, ohne jedoch die europäische ›Zivilisation‹ wirklich infrage zu stellen.[19] Somit kann die Zartheit durchaus als Selbsteinschätzung Almas gedeutet werden, die damit ihre Weltoffenheit manifestieren will.

Andererseits steht die Formulierung auch im Kontext zu Jupiters Empfinden, seinem Wohlgefühl darüber, dass er nicht durch den

18 Ebenda, S. 24.

19 Vgl. z. B. Archer-Straw (wie Anm. 5); Béchié Paul N'guessan: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Frankfurt/M. u. a. 2002.

Copyrighted material

Begriff ›Neger‹ herabgesetzt wird, so dass auch er Alma ›zart‹ finden könnte. Dieses Wohlgefühl wird andererseits in eine Analogie gesetzt zum Wohlgefühl eines Juden, der Israelit genannt wird, und somit in einen breiteren Kontext gestellt, wie es Jupiter wohl nicht selbst tun würde. Somit ist auch eine auktoriale Erzählinstanz in die Narration verwoben. Dieses Verweben verschiedener Stimmen ist ein Merkmal, das sich, wie Wolfgang Struck schreibt, durch den ganzen Roman zieht, wodurch die Deutungsmacht einer neutralen Auktorialität infrage gestellt wird. Darüber hinaus ist keine eindeutige Urheberschaft des Gesprochenen auszumachen, sondern es werden vielmehr unterschiedliche Diskurse zitiert.[20]

Unabhängig davon, wer hier die Zartheit konstatiert, trifft Alma ihre Wortwahl in einer Berechnung, die nicht aus einer grundsätzlichen Ablehnung des Begriffs ›Neger‹ resultiert. Vielmehr bezeichnet sie Jupiter aus der Entfernung durchgängig als »Neger« (NJ:8), erst im persönlichen Gespräch verwendet sie stattdessen das Wort ›Afrikaner‹. Im Laufe ihrer Ehe beginnt sie jedoch unaufmerksam zu werden, selbst in der Phase der ersten Verliebtheit rutscht ihr einmal das Wort »Neger« heraus (NJ:77) und, als ihre Ehe im Begriff ist zu scheitern und die Spannungen zwischen beiden immer größer werden, setzt sie es absichtlich ein, um Jupiter zu demütigen:

> Mitten in einem dieser haßerfüllten Vorgefechte fiel einmal aus dem Munde Almas das Wort: ›Neger!‹ Die fünf schwarzen Emailbuchstaben tanzten wie Kobolde durch das Zimmer. Sie waren froh, daß sie endlich aus der Vexierschachtel, in der sie solange gelegen, befreit worden waren. Neger, das traf. (NJ:117)

Auch hier bestätigt sich, dass Alma den Begriff ›Neger‹ nie aus innerer Überzeugung abgelehnt hat, sondern nur aus Rücksichtnahme auf Jupiter. Sie hat ihn nur in einer Schachtel aufbewahrt, statt ihn gleich im Mülleimer zu entsorgen, wie sie es sonst hätte tun müssen. Und als sie das Wort dann erst einmal ausspricht, entwickelt es eine Eigendynamik; die »Emailbuchstaben« tanzen durch das Zimmer. Sie entziehen sich letztlich Almas Kontrolle.

20 Wolfgang Struck: Auf der Suche nach dem schwarzen Geheimnis. Claire Golls Roman *Der Neger Jupiter raubt Europa* und ein deutsch-französischer Dialog. In: Irene Albers, Andrea Pagni (Hrsg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus, Tübingen 2002, S. 61–84, hier S. 77.

Copyrighted material

Diese Sprachauffassung entspricht der Wirkungsweise von *hate speech*, von Drohungen und Beleidigungen, wie sie Judith Butler in ihrem Buch *Haß spricht*[21] untersucht hat. Butler zeigt auf, dass der beleidigende Name, mit dem ein Subjekt ein anderes Subjekt bezeichnet, unabhängig ist von der Souveränität des sprechenden Subjekts, sondern dass er vielmehr eine performative Wirkungsmacht besitzt. Das heißt, dass das Subjekt nicht als Urheber der Beleidigung gelten kann, da es die bereits vorhandene Beleidigung, den bestehenden Diskurs im Sinne Foucaults, in konventioneller Form zitiert und wieder aufruft, um eine Beleidigung auszuführen:

> Man muss die Anrufung von der Figur der Stimme ablösen, damit sie als Instrument und Mechanismus von Diskursen hervortritt, deren Wirksamkeit sich nicht auf den Augenblick der Äußerung reduzieren läßt. [...] [Wichtig ist], daß die Stimme zu einem Bild der souveränen Macht gehört, in dem sich eine als Emanation eines Subjekts vorgestellte Macht in einer Stimme vortut, dessen Effekte als die magischen dieser Stimme erscheinen.[22]

In diesem Sinne sind auch die ›fünf Emailbuchstaben‹ unabhängig von Alma als Sprecherin.[23] Goll macht die Unabhängigkeit der Diskurse vom Subjekt sichtbar, Alma ist nicht die *Urheberin* der Beleidigung,

21 Judith Butler: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998.

22 Ebenda, S. 52f.

23 Butler betont aber auch die Verantwortung der SprecherInnen in Bezug auf die Art und Weise des Zitats. Wo sie zwar keine Souveränität des Subjekts gegenüber der Sprache sieht und das Subjekt nicht als der Sprache vorgängig denkt, sieht sie darin keine Schwächung der sprachlichen Verantwortung, sondern eher eine Stärkung. Sie behauptet, »daß der Zitatcharakter des Diskurses unser Verantwortungsgefühl eher stärken und vertiefen kann. Der Sprecher einer *hate speech* ist verantwortlich dafür, daß er dieses Sprechen in bestimmter Form wiederholt und wieder belebt und die Kontexte von Haß und Verletzung aktualisiert.« (Ebenda, S. 46) Es wurde verschiedentlich festgestellt, dass Butler durch diese These ihre eigenen Theorien zum Beispiel in *Gender Trouble* und *Bodies that matter* entradikalisiere, da sie eine Form von Souveränität des Subjekts um des Willens der politischen Handlungsfähigkeit wiedereinführe, die sie in diesen Büchern radikal verwirft (vgl. Andrea Roedig: Haß spricht, Widerstand auch. In: Freitag, 18.12.1998; Annette Weber: Diskursregime. Haß spricht – Zur Politik des Performativen, inszeniert im affirmativen akademischen Gestus. http://www.txt.de/blau/blau19/hass.htm, 01.05.2005). Dies trifft in meinen Augen zu, jedoch bleibt Butler

Copyrighted material

jedoch ist sie die *Verursacherin* der Verletzung Jupiters. In Almas Stimme hallt die Stimme von vorhergehenden und kommenden Verletzungen wieder, sie zitiert den bestehenden beleidigenden Diskurs der *hate speech*. Die Macht des Subjekts wird als Fiktion entlarvt, indem die Buchstaben unabhängig von Almas Stimme weiterhin wirksam sind. Die Macht der Sprache liegt damit weniger in ihrem individuellen Gebrauch durch Alma als vielmehr in ihrem Zitatcharakter. Der Moment der Beleidigung legt die Geschichtlichkeit, die jedem Begriff innewohnt für einen Moment still, indem er sie zugleich aufruft und unsichtbar macht, und somit eine Unabhängigkeit von der historischen Bewegung vortäuscht[24]:

> Offenbar haben die verletzenden Namen eine Geschichte, die im Augenblick der Äußerung aufgerufen und wieder gefestigt, jedoch nie ausdrücklich erzählt wird. [...] Der Name besitzt also eine Geschichtlichkeit in dem Sinne, daß seine Geschichte in den Namen selbst eingezogen ist und seine aktuelle Bedeutung konstituiert. Seine Geschichtlichkeit ist die Sedimentierung und Wiederholung seiner Gebrauchsweisen, die zum Bestandteil des Namens selbst geworden sind, eine Sedimentierung und Wiederholung, die erstarren läßt und dem Namen seine Kraft verleiht. Wenn man die Kraft des Namens als Effekt seiner Geschichtlichkeit versteht, erscheint sie nicht mehr als bloße Kausalfolge oder ein ausgeteilter Schlag. Vielmehr wirkt die Kraft teilweise durch ein kodiertes Gedächtnis oder ein Trauma, das in der

meines Erachtens ihrer Definition von Performativität treu, wenn sie weiterhin davon ausgeht, dass der Zitatcharakter von Identitäten wie von Sprechakten nicht zu einer Stabilität derselben führe. Vielmehr hält sie beide für anfällig dafür zu misslingen und sieht darin das Potential für Veränderungen. Allerdings spricht sie Subjekten in *Haß spricht* diesbezüglich eine größere Handlungsmacht zu als in ihren vorherigen Büchern. In Bezug auf die Figur der Alma in Golls *Neger Jupiter* lässt sich feststellen, dass sie in eben der von Butler beschriebenen Weise fähig ist, Entscheidungen über ihre Sprechakte zu treffen. Schließlich trifft sie zunächst die Entscheidung, Jupiter als ›Afrikaner‹ zu bezeichnen, und erst später als ›Neger‹. Allerdings geschieht dies zunächst unbedacht, erst später bewusst verletzend, was zugleich ihre Abhängigkeit vom herrschenden Diskurs hervortreten lässt. In Butlers Sinne ist sie verantwortlich dafür, welchen Diskurs sie wie zitiert. Dennoch kann sie die Wirkung ihrer Worte nicht kontrollieren, was wiederum Butlers Theorie entspricht.

24 Butler (wie Anm. 21), S. 55–57.

Copyrighted material

> Sprache weiterlebt und in ihr weitergetragen wird. Die Kraft des Namens hängt nicht nur von seiner Intentionalität ab, sondern auch von einer Wiederholung, die sich mit dem Trauma verknüpft. Das Trauma wird im strengen Sinn nicht erinnert, sondern wiedererlebt und zwar in und durch die sprachliche Substitution des traumatischen Ereignisses.[25]

In diesem Sinne trägt auch das Wort ›Neger‹ seine Geschichte als pejorativer und demütigender Begriff in sich. Als Alma ihn verwendet, aktualisiert sie diese Geschichte, und lässt sie in der Gegenwart wirksam werden. Das Zitat wiederholt Jupiters Trauma, das dieser mit dem Begriff ›Neger‹ »wiedererlebt«. Der Begriff wirkt auch schon dann verletzend, als dies noch gar nicht von Alma intendiert ist, die Wirkung entzieht sich eben der Souveränität des sprechenden Subjekts:

> Es war ihm aber doch nicht entgangen, daß sie zum ersten Mal ›Neger‹ gesagt hatte. Er zitterte vor dem Wort. Es enthielt in seinen fünf Buchstaben die Beschimpfung. Man sagte nie ›Schmutziger Schwarzer‹, sondern ›Schmutziger Neger‹. (NJ:77)

Hier treten sowohl die Geschichtlichkeit des Begriffs als auch seine traumatische Wirkung hervor: Die Bedeutung des Begriffs als Beleidigung ist tradiert, und Jupiter reagiert äußerst sensibel auf diese immanente Wirksamkeit. Sie zwingt ihn auf eine bestimmte Stufe, dem Subjekt wird durch die Benennung Gewalt angetan. Laut Butler konstituiert sich jedes Subjekt erst durch die Anrede (die Grundstruktur ist hier die Namensgebung nach der Geburt), denn durch sie »wird eine bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers erst möglich«[26], da ein Körper, dem

> noch keine gesellschaftliche Definition verliehen wurde, [...] für uns also streng genommen zunächst unzugänglich ist, aber im Ereignis einer Anrede, eines benennenden Rufs, einer Anrufung, die ihn nicht bloß ›entdeckt‹, sondern allererst konstituiert, zugänglich wird.[27]

Umgekehrt zu diesem Akt der positiven Benennung, die dem Subjekt eine gesellschaftliche Existenz ermöglicht, es erst zum Subjekt macht

25 Ebenda, S. 57f.
26 Ebenda, S. 14.
27 Ebenda.

Copyrighted material

(und es dabei gleichzeitig auch beschränkt), läuft das Subjekt Gefahr, durch die Beleidigung zerstört zu werden. Nach Toni Morrison ist die ›repräsentative Sprache‹ immer eine Sprache, die Gewalt ausübt, da wir mit ihr Effekte hervorrufen, die sich auf das Subjekt beziehen.[28] Indem das Subjekt sprachlich repräsentiert wird, wird es zugleich auch erst hergestellt:

> Das Ziel der Anrufung ist nicht deskriptiver, sondern inaugurativer Art. Die Anrufung versucht nicht, eine bereits vorhandene Realität zu beschreiben, sondern eher eine Realität einzuführen, was ihr durch das Zitat der existierenden Konvention gelingt. Die Anrufung ist ein Sprechakt, dessen ›Inhalt‹ weder wahr noch falsch ist, weil ihre erste Aufgabe gar nicht in der Beschreibung besteht. Ihre Absicht ist vielmehr, ein Subjekt in der Unterwerfung zu zeigen und einzusetzen, sowie seine gesellschaftlichen Umrisse in Raum und Zeit hervorzubringen.[29]

Die Anrufung (›Neger‹) beschreibt nicht etwa Jupiter, sie ist nicht ›wahr‹ in dem Sinne, dass Jupiter im vorsprachlichen, vordiskursiven Bereich wirklich ein Neger ›ist‹, vielmehr stellt die Sprache den Inhalt, das Negersein, das sie vermeintlich beschreibt, durch die Benennung erst her, die sich in Jupiters Körper materialisiert. So

> zeigt der Roman auf, daß sprachliche Setzungen nicht ›nur‹ Konstruktionen sind, sondern auch materielle Effekte haben, d. h. daß [...] die Vorstellung von Stabilität, Materialität und Oberfläche, die schnell als dem Diskurs vorgängige Größen gesetzt werden, Effekte des performativen Potentials der Sprache sind.[30]

Unter Bezug auf Butlers Konzepte der Performativität und der Materialisierung legt Köhler hier dar, dass die Effekte von Sprache nicht in einem rein ideellen Raum verbleiben, sondern dass sie sich in einem performativen Prozess auch auf den Körper auswirken. Dessen Materialität wird somit nicht als vordiskursive erachtet, die einfach *da* ist, sondern als vom Diskurs produziert.

Die Bezeichnung Jupiters als ›Neger‹ ist damit »keine Bezugnahme auf einen reinen Körper [...], die nicht zugleich eine weitere Formie-

28 Ebenda, S. 16, 18.

29 Ebenda, S. 54.

30 Köhler (wie Anm. 11), S. 90.

Copyrighted material

rung dieses Körpers wäre.«[31] Vielmehr *macht* sie Jupiters Körper erst zum ›Neger‹, ohne die Benennung wäre er kein ›Neger‹, nicht assoziiert mit den diskursiven Zuschreibungen des Begriffs. Für Jupiter ist diese Benennung zugleich traumatisch, da sie eine pejorative Abwertung zitiert und wiederherstellt, während er immerzu versucht, kein ›Neger‹ zu sein, sondern nach einer anerkannten Position im Diskurs strebt, die er nicht erreichen kann, solange er als ›Neger‹ gedeutet wird. Er bemerkt zwar selbst die performative Macht des Wortes, die ihn erst zum ›Schmutzigen Neger‹ macht, wo es ›Schmutzige Afrikaner‹ nicht gibt. Diese Deutung entzieht sich jedoch seinem Einfluss, er verfügt nicht über die nötige diskursive Deutungsmacht, um sich die Bezeichnung ›Neger‹ ›vom Leib zu halten‹. Sein Körper unterliegt vielmehr der Zuschreibung von außen. Zwar zeigt Butler, dass jede Subjektposition erst durch diese Benennung von außen hergestellt wird, und somit jederzeit Gefahr läuft zu misslingen, jedoch ist Jupiters Subjektposition als Objekt-›Anderer‹ im europäischen Diskurs erst gar nicht vorgesehen, da ihm eine definierende Position nicht nur auf der individuellen, sondern auch auf der strukturellen Ebene (als ›Anderer‹) vorenthalten wird.

Besonders deutlich wird der materialisierende Effekt der Sprache in dem Moment, als auch Alma zur ›Negerin‹ wird: Denn ihre Freundin Annette lässt sie wissen, dass »man ihr den Spitznamen ›blonde Negerin‹ gegeben habe.« (NJ:95) Alma täuscht zwar vor, dies »berühre sie nicht. In Wirklichkeit war sie von hysterischer Empfindlichkeit. An der Seite Jupiters ging sie in kein Geschäft, kein Restaurant, besuchte kein Theater, ohne vor einer Anspielung zu zittern.« (NJ:95) Hier zeigt sich, wie stark das ›Negersein‹ eigentlich ein Denkmotiv ist, das die Realität, die es zu beschreiben vorgibt, erst konstituiert. In Almas Fall machen ihre Hautfarbe und Herkunft sie eigentlich zur Europäerin. Die Bezeichnung jedoch macht sie zur ›Negerin‹ und sie kann sich dieser Deutungsmacht nicht entziehen. Als Ehefrau wird sie über ihren Mann definiert: Da er ein ›Neger‹ ist, muss auch sie eine ›Negerin‹ sein. So ist Alma zugleich Opfer und Täterin der pejorativen Sprachhandlung. Mit dem Wort ›Negerin‹ wird sie abgewertet und auf einen diskursiven Ort festgeschrieben, mit dem Wort ›Neger‹ wertet sie selbst Jupiter ab und schreibt ihn fest. Nach der erfahrenen Demütigung versucht sie sich in einem Akt der Selbstermächtigung

31 Ebenda, S. 33.

Copyrighted material

– des aktiven (Sprach-)Handelns – von ihm zu distanzieren und ihren höheren Platz in der europäischen Hierarchie (wieder) zu erlangen.

Es ist deutlich geworden, dass nicht (nur) die individuelle Verwendung des Begriffs ›Neger‹ einen verletzenden Effekt erzeugt, sondern dass vielmehr das Zitat existierender Diskurse und erlittener Traumata diese Wirkungsmacht erzeugt. Das Scheitern der Beziehung ist somit auch ein Resultat der bloßen Existenz des Wortes, seines diskursiven Gehalts und der Macht, die es dadurch über alle Mitglieder der Gesellschaft hat. Nachdem es einmal Einzug gehalten hat in die Privatsphäre von Jupiter und Alma – die sich entgegen dem ersten Anschein eben nicht konsequent gegen die »Öffentlichkeit der Kolonialgesellschaft«[32] abschließen kann – nachdem es von Alma wieder befreit wurde, muss es weiteren Schaden anrichten, und das ohne Almas souveränes Zutun: »Die fünf Buchstaben sahen sich danach um, wie sie Böses stiften könnten. Sie begaben sich in die Küche.« (NJ:117) Auch die Tatsache, dass die Buchstaben mit Email überzogen sind, betont ihren Zitatcharakter.[33] Email hat den Zweck, Gegenstände haltbarer zu machen, ihre Nützlichkeit zu konservieren, so dass sie wieder und wieder verwendet werden können, was der performativen Wiederholung im Butler'schen Sinn entspricht. Nicht Alma ist es letztlich, die sich weitere Demütigungen ausdenkt, sondern die Wirkungsmacht des Wortes sorgt für zusätzliche Erniedrigungen. Zunächst, indem es Alma dazu bringt, Jupiter Fisch zu servieren, der seiner Familie heilig ist (NJ:117f.), was – wie Alma es berechnet hat – dazu führt, dass sie nunmehr zweimal in der Woche getrennt essen. Und:

> Die fünf schwarzen Emailbuchstaben waren inzwischen weiter auf Kundschaft nach Bösem ausgegangen. Eines Tages kehrten sie von einer Streife heim, hatten sich Alma angenähert und ihr etwas ins Ohr geplappert. (NJ:118)

Alma besucht mit Jupiter einen Jahrmarkt, nur um ihn in eine »Negro Down«-Bude zu führen, in der die Zuschauer in einem Geschicklichkeitsspiel – indem sie mit Bällen einen Knopf treffen – ›Neger‹ in ein Wasserbecken werfen können. (NJ:120ff.):

> Dann standen sie vor einer Bude, auf der mit großen Buchstaben stand:

32 Ebenda, S. 91.

33 Für diesen Hinweis danke ich Petra Reiners.

Copyrighted material

Negro Down

›Herunter mit den Negern!‹ (NJ:120)

Zwar handelt es sich bei diesem Schild nicht um einen Sprechakt im strengen Sinn, jedoch nimmt es Almas spätere Worte, ihr Sprachhandeln, vorweg, wenn sie auf Jupiters Verlangen, die Bude zu verlassen, antwortet: »O, nein, Negro down! zuerst muß einer herunter.« (NJ:123) Hier äußert Alma eine Drohung, wie sie Judith Butler in *Haß spricht* darstellt. Die Drohung liegt darin, dass eine körperliche Handlung sprachlich angekündigt wird, die Drohung, das sprachliche Handeln, ist bereits Teil des körperlichen Akts, den sie ankündigt:

> Denn in gewissem Sinne vollzieht die Drohung bereits, was sie androht. Doch indem sie diese Handlung nicht vollständig ausführt, versucht sie, die Zukunft, in der die Drohung ausgeführt werden wird, mittels der Sprache als Gewissheit festzuschreiben. Obgleich die sprachliche Drohung nicht unmittelbar die Handlung ist, auf die sie hinweist, ist sie immer noch ein Akt, nämlich ein Sprechakt. Dieser Sprechakt kündigt nicht nur die kommende Handlung an, sondern zeigt eine bestimmte Kraft in der Sprache auf, eine Kraft, die eine nachfolgende Kraft sowohl ankündigt wie bereits einleitet.[34]

Somit ist die verletzende Wirkung der Drohung geknüpft an das Potential zu ihrer tatsächlichen körperlichen Durchführung, ja sogar an die Unabwendbarkeit dieser Durchführung.[35] Deshalb fühlt sich Jupiter bereits verletzt, noch bevor Alma und er die Bude überhaupt betreten. Die Drohung auf dem Schild hat bereits Macht über ihn.

Golls Roman macht die performative Wirkungsmacht der Sprache im Butler'schen Sinne sichtbar. Das heißt, dass ihre verletzende Wirkung nicht durch ein souveränes Subjekt zu steuern ist. Die Beleidigung (›Neger‹) besitzt vielmehr einen Zitatcharakter, dessen Effekte nicht vom sprechenden Subjekt steuerbar sind. Die Sprache entwickelt eine Eigendynamik, die Buchstaben begeben sich selbstständig auf die Suche nach Unheil, das sie anrichten können. Die Bezeichnung

34 Butler (wie Anm. 21), S. 20.

35 Diese Festschreibung ist jedoch in gewisser Weise eine Täuschung, denn der Drohung wohnt immer nicht nur das Potential ihrer Umsetzung inne, sondern genauso das Potential ihres Misslingens, die Drohung ist somit auch immer ein Akt der »Selbsttäuschung«. Ebenda, S. 23.

Copyrighted material

›Neger‹ aber verletzt Jupiter selbst dann, wenn sie nicht beleidigend gemeint ist, sondern von Alma in Bezug auf andere Personen in neutraler Absicht verwendet wird. Die traumatische Geschichte, die dem Begriff innewohnt, wird mit ihm aufgerufen und gefestigt, was den verletzenden Effekt erzielt. Auch auf Alma hat die Bezeichnung als ›Negerin‹ einen verletzenden Effekt, als ›Andere‹ der europäischen weißen Männlichkeit werden beide in ihren Objekt-Positionen festgeschrieben.[36] Sowohl dem schwarzen Mann als auch der weißen Frau bleiben Selbstdefinitionen verwehrt, sie werden auf ihre Position des ›Anderen‹ im europäischen Diskurs verwiesen.

Rasse und Geschlecht: Authentizität oder Maskierung

Das Motiv der Maske zieht sich als roter Faden durch den Roman. Die Maske wird dabei keineswegs mit einer einheitlichen Bedeutung verwendet, sondern als Utensil verschiedener Personen (Almas wie Jupiters) zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt. Die Grundfunktion, die der Maske jedoch schon auf der ersten Seite zugeschrieben wird, ist dabei die, ihren Träger oder ihre Trägerin zu ›weißen‹. Beide – Jupiter wie Alma – empfinden ihre Hautfarbe als defizitär, und gehen mit unterschiedlichen Strategien daran, ›weiß‹ zu werden. Während das Problem für Jupiter ein kulturelles ist, das durch die koloniale Begegnung hervorgerufen wird, wie Fanon es in seinem Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* beschreibt, stellt es sich für Alma (zunächst) unter rein modischen Gesichtspunkten dar. Denn zu ihrem blonden Haar

36 Köhler betont, dass die Subjekt-Objekt-Unterscheidung letztlich eine heuristische ist (Köhler (wie Anm. 11), S. 92). So sind Subjekt- und Objekt-Positionen stets miteinander verflochten, und auch »als sprechendes ›Selbst‹« ist das Subjekt dem dominanten Diskurs unterworfen. So wäre es ein Irrtum anzunehmen, dass der weiße Mann, der die souveräne Subjektposition im herrschenden Diskurs einnimmt, diesen bestimmen könnte. Die Diskursanalyse im Zeichen Foucaults zeigt gerade auf, dass diese Subjektposition eine Fiktion ist. Dennoch erscheint die Unterscheidung sinnvoll, da es eben der Platz des ›Anderen‹ ist, der der Frau und dem Schwarzen zugewiesen wird. Die »sprachliche[n] Kodierungen« (Ebenda, S. 94) der Anderen implizieren aber, wie aufgezeigt wurde, Verletzungen und Gewaltakte an ihrem Körper, »wenn die Kodierungen nicht als Kodierungen gelesen werden, ihre Künstlichkeit verschleiert wird und ihre Materialisierungen für natürlich gehalten werden.« Ebenda, S. 94.

Copyrighted material

> trugen die Schwedinnen nach der Sitte ihres Landes auch noch sommerliche rote Backen, so daß es in ihrer Gegenwart nie Winter werden konnte. Wie blutarm und bleichsüchtig wirkten dagegen die Französinnen, die alle zehn Minuten in irgend einer Ecke des Saales die Natur korrigierten und Rouge auflegten. Alma fuhr sich gerade mit einer Schwanenquaste über das Gesicht und verwünschte diese schwedische Nationalfarbe, die sie von ihrer Mutter geerbt hatte. ›Ist das schrecklich, Annette, so gesund auszusehen!‹ seufzte sie ihrer Freundin zu. ›Ich möchte die *echte rote Schminke* auf meinen Wangen mit weißer Oelfarbe übermalen lassen.‹ (NJ:7; Hervorhebungen von M. v. M.)

Wie Angela Rosenthal schreibt, wurde die Fähigkeit des Errötens in den europäischen Wissenschaften nach der Aufklärung breit diskutiert.[37] Sie stellt dabei fest, dass das schamhafte Erröten speziell als Veranlagung der weißen Frau galt, als »Ausdruck eines neuen Ideals tugendhafter Weiblichkeit«[38]. In diesem Zuge fanden auch heftige Diskussionen darüber statt, ob Schwarze erröten können. Aufgrund der moralischen Zuschreibungen zu dieser Fähigkeit ging es dabei »weniger um deren physiologische Erscheinung als vielmehr um ihren geistig-moralischen Entwicklungsstand.«[39] Entweder wurde ihnen die Veranlagung zum Erröten dabei gänzlich abgesprochen, oder sie wurde in den Schlussfolgerungen zumeist von der Fähigkeit zur Moral getrennt, zum Beispiel, indem erklärt wurde, Schwarze würden beim Erröten nur ›noch schwärzer‹.

Wenn Alma in der zitierten Passage also als von Natur aus rotwangig beschrieben wird, ist dies ein Zeichen für ihre (sexuelle) Unerfahrenheit und Tugendhaftigkeit. *Die* Frauen hingegen, die Rouge auflegen müssen, um eine Gesichtsröte herzustellen (die Französinnen), haben ihre Reinheit bereits verloren, das Rouge ist ein »künstliche[s] Zeichen des Errötens als Camouflage verlorener Unschuld«[40]; sie tragen nur noch eine Maske der Anständig-

37 Angela Rosenthal: Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz. In: Herbert Uerlings, Karl Hölz, Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001, S. 95–117.

38 Ebenda, S. 96.

39 Ebenda, S. 106.

40 Ebenda, S. 108.

Copyrighted material

keit.[41] Dadurch jedoch, dass Almas natürliche Röte als ›Schminke‹ bezeichnet wird, wird die Eindeutigkeit ihrer Unschuld infrage gestellt. Denn der Begriff der ›echten Schminke‹ ist ein Oxymoron, da es sich bei ›Schminke‹ eigentlich per se um ein kosmetisches Kulturgut handelt, etwas Unechtes, das auf die Haut aufgetragen wird, gerade um der Natur ›nachzuhelfen‹. So betont Rosenthal die Assoziation der Kosmetik mit einer »Art künstlicher Maske«[42] im 18. Jahrhundert – die Schminke ist eine Art der Verkleidung. Wenn Almas Schminke aber ihre *Natur* ist, stellt sich die Frage, ob in ihr überhaupt etwas authentisch Weibliches vorhanden ist oder ob hinter der Maske nicht immer nur eine weitere Maske zum Vorschein kommen kann. Wenn Alma sich ihr Gesicht pudert, so verbirgt sie vielleicht nur die Maske der Unschuld hinter einer Maske der Erfahrenheit, die sie vorgeben will, wenn sie sich mit den Französinnen auf eine Stufe stellen möchte.

Verstärkt wird dieser Gedanke noch dadurch, dass die »echte rote Schminke«, die Alma von Natur aus trägt, als »Sitte ihres Landes« bezeichnet wird. Eine Sitte jedoch ist Merkmal einer Kultur, ein Brauch, der zu kulturellen Zwecken entsteht, und so einen Gemeinschaftssinn (zum Beispiel in einem Land oder in einer Familie) herzustellen. Über Sitten und Gebräuche können sich die einzelnen Mitglieder mit ihrer Gemeinschaft identifizieren. Wenn die Hautfarbe jedoch eine kulturelle Sitte ist, ist sie keine natürliche Gegebenheit, sondern sie konstituiert sich erst über die Praktiken, die zu ihr in Bezug stehen. Sie materialisiert sich im Sinne Judith Butlers. Butler vertritt

> eine Rückkehr zum Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen. Daß Materie immer etwas zu Materie Gewordenes ist, muß meiner Meinung nach mit Bezug auf die produktiven und eben auch materialisierenden Effekte von regulierender Macht im Foucaultschen Sinne gedacht werden.[43]

41 Almas Zuordnung als ›Schwedin‹ ist eigentlich jedoch auch nicht so eindeutig, wie der Text an dieser Stelle vorgibt, denn sie ist die Tochter eines Schwedens und einer Französin. In ihrem Aussehen setzt sich also die schwedisch-männliche Genealogie durch.

42 Rosenthal (wie Anm. 37), S. 109.

43 Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/M. 1997, S. 32.

Copyrighted material

So materialisiert sich Almas Hautfarbe, indem sie zu einer Landessitte wird. Sie ist nicht einfach von Natur aus da, sondern konstituiert sich in einem Akt der Zuschreibung und Tradierung. Die Haut ist kein vordiskursiver Ort, sondern wird in einem Prozess der Materialisierung hergestellt. Somit werden auch die mit der Hautfarbe assoziierten Eigenschaften der Tugendhaftigkeit und der Anrüchigkeit als kulturelle Produktionen vorgeführt, nicht als stabile Kategorien. Das Oxymoron der ›echten Schminke‹ entzieht sich einer eindeutigen Festlegung innerhalb der Dichotomie ›Natur – Kultur‹.

In einer späteren Szene macht Jupiter sich die maskierende Wirkung von Almas Schminke zunutze, um sie bei einem Theaterbesuch vor den Blicken anderer (Männer) abzuschirmen:

> Alma war noch blonder als gewöhnlich in ihrem silbernen Kleid. Sie war ihm viel zu blond heute abend. Es quälte ihn, daß Fremde an dieser Blondheit wie an hellem Nougat naschen sollten. Dafür hatte man aber Gottseidank die Schminke erfunden. Er wollte ihr ein zweites Gesicht über ihr eigenes ziehen. [...] Ja, er setzte ihr einfach eine Maske auf. Sie sollte gar nicht lebendig aussehen. Er wollte sie so weiß antünchen, wie man es bei ihm zu Hause mit den hohen Toten macht. (NJ:88)

Woraufhin sie zu ihm sagt: »Sieh doch mal, was für eine fremde Frau du aus mir machst, Juju!« und er entgegnet: »Meine eigene Frau soll zu Hause bleiben, ich will nur die fremde Frau ausführen.« (NJ:88) Er »legte ihr eine rosa Schicht auf die Wangen, so daß sie ganz und gar einer Marionette glich.« (NJ:89)

Jupiter versucht hier, sich Alma als seinen Besitz zu sichern, indem er sie maskiert. Dadurch, dass er sie besitzt, meint er eine gleichwertige Position mit der des weißen Mannes erlangen zu können, sollte Alma ihm entgleiten, so stände auch diese gerade gewonnene Männlichkeit auf dem Spiel. Durch die Maske vermeint er, ihr authentisches Ich, ihre Weiblichkeit domestizieren zu können, die zu Hause bleiben sollen. Die ›fremde Frau‹, die er mit ins Theater nehmen möchte, soll nicht die ›echte‹ rotwangige Alma sein, mit dem Aufsetzen der Maske soll sich auch die ganze Person Almas verändern. Allein, der Plan schlägt fehl, denn Almas authentisches Gesicht wird hinter der Maske hervortreten: »Das weißgepuderte Gesicht Almas schminkte jetzt die Scham purpurrot« (NJ:91), als andere Theaterbesucher Witze über sie und Jupiter machen. Die ›echte‹ Maske der Schamesröte obsiegt gegen die aufgesetzte künstliche Maske und die Beziehung zwischen

Copyrighted material

Alma und Jupiter zerrüttet von nun an Schritt um Schritt. Jedoch bleibt auch hier die naturalistische Vorstellung des authentischen Errötens nicht ungebrochen: Die bewusst gesteuerte kulturelle Praxis des Schminkens wird auf den körperlichen und nur schlecht zu kontrollierenden Vorgang des schamhaften Errötens übertragen. Dadurch, dass dieser als Prozess des Schminkens bezeichnet wird, wird seine kulturelle Verfasstheit betont. Das Gesicht errötet zwar ungesteuert und somit vermeintlich natürlich; trotzdem muss die errötende Alma kulturell erlernt haben, dass sie in dieser Situation überhaupt erröten muss. Der Diskurs materialisiert wiederum erst den Körper.

In der Figur Almas spielt sich die Maskierung größtenteils auf der Oberfläche ihres Körpers ab, zunächst besonders auf der des Gesichts. Nachdem Jupiter sie ›geschwärzt‹ hat, weil sie in der Öffentlichkeit über ihn definiert wird, versucht sie, sich über eine Affäre mit dem Schweden Olaf wieder zu ›weißen‹. Auch hier versucht sie, die Veränderung mit dem Einsatz ihres Körpers zu produzieren. Dies entspricht der neuzeitlichen Verbindung zwischen Körper, Materie und Weiblichkeit.

Jupiters Maskerade[44] jedoch spielt sich auf einer anderen Ebene ab: Er trägt eine ›weiße‹ Maske, versucht eine akzeptierte Subjektposition im herrschenden Diskurs zu erlangen, die Position des (weißen) Mannes. Männlichkeit ist im Diskurs seit der Aufklärung jedoch gerade nicht an den Körper gebunden, sondern an die Rationalität des Geistes. Deshalb muss sich Jupiters Maskerade auf der Ebene des Ideellen abspielen, zum Beispiel in dem Versuch sich den europäischen Bildungskanon anzueignen. Diese Bildung jedoch kann stets nur ein Zitat bleiben, da er das europäische Wissen niemals wirklich tief durchdringen wird:

> Ja, er Jupiter Djilbuti, hatte Kant gelesen oder vor sich so getan, als läse er ihn. Denn er hätte niemandem, am wenigsten sich selber, zugegeben, daß er ihn beim besten Willen nicht verstanden hatte. Philosophie, überhaupt abstraktes Denken,

44 Gertrud Lehnert betont, dass immer ein »Moment der Aktivität« der Maskerade innewohnt. Das heißt, dass das Subjekt sich bewusst maskiert und damit bestimmte Ziele verfolgt, »während ›Maske‹ und ›Maskierung‹ durchaus etwas passiv Erlebtes bezeichnen können [...].« Gertrud Lehnert: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München 1997, S. 36.

Copyrighted material

> war wie gesagt nicht die Sache der Neger, bei denen schon die Vorstellung eines Gottes sofort konkrete Form annimmt und zur Holzfigur wird. (NJ:36)

Statt den Stoff des europäischen Bildungskanons wirklich zu erfassen, zeichnet Jupiter sich lediglich durch »sein Steckenpferd, seine Zitierwut« (NJ:21) aus, denn »sein glänzendes, pedantisch verbuchendes Gedächtnis lieferte ihm zur rechten Minute« (NJ:36) die passenden Aussprüche.

Passagen wie diese sind in der Forschung im Hinblick auf ihre politische Korrektheit eingehend diskutiert worden. Dabei wird der Vorwurf erhoben, Goll übernehme die rassistischen Stereotype ihrer Zeit unkritisch, ohne zu reflektieren, dass es sich um Vorurteile handelt. Seit den 1990er Jahren wird aber ebenso argumentiert, dass die auktoriale Sprechinstanz dadurch, dass die verschiedenen, auch gegenläufigen Diskurse nebeneinandergestellt werden, eine eindeutige Aussage vermeidet. Gerade durch das Vermeiden einer eindeutigen Position wird demnach das Vorurteil entlarvt.

Diese Argumentation erscheint folgerichtig, wenn man die Analyse eng am Text entlang führt: Dann lassen sich die Widersprüche aufzeigen, die letztlich in eine Auflösung fester Sinnzusammenhänge führen. So können keine gesicherten Aussagen über Jupiters Authentizität und seine ›wahre Natur‹ und allgemeiner über die Natur ›des Negers‹ getroffen werden. Ich möchte dies am Beispiel der Lüge, die ein Teil von Jupiters Maskerade ist, aufzeigen. Wie die Maske beinhaltet die Lüge ein Moment der Verstellung und der Uneigentlichkeit, das Jupiter sich zunutze macht, um in Europa zu bestehen. Gleichzeitig ist sie auch Teil seiner fantastischen ›Natur‹: »Die Phantasie des Negers verleitet ihn zur Lüge. Auch Jupiter log so echt, daß er es selbst oft gar nicht merkte. […] Seine Sicherheit verfehlte auch ihren Eindruck auf Alma nicht.« (NJ:24) An dieser Stelle wird Jupiters Authentizität, das Vorhandensein einer originären ›Negernatur‹ konstatiert, und seine Lüge ist so überzeugend, dass man sie einfach glauben muss – er überzeugt sich sogar selbst, obwohl er es eigentlich besser wissen müsste.

Kontrastiert man dies jedoch mit einer anderen Stelle, wird die Stabilität seiner Fähigkeit zu lügen infrage gestellt: »Er log phantasievoll und doch durchsichtig. Nicht wie ein Taschenkünstler der Lüge, dem man nichts nachweisen kann, sondern so, daß der amüsierte

Copyrighted material

Zuhörer denken mußte: Aha, er lügt mir zuliebe.« (NJ:30) Hier wird zwar nach wie vor die Fantasie der ›Neger‹ betont, jedoch wird ihre Überzeugungskraft in ihr Gegenteil verkehrt: Wo Jupiter sich selbst und Alma nur sechs Seiten zuvor durch seine universelle Fähigkeit zu lügen noch überzeugte, wird jetzt seine absolute Durchschaubarkeit betont. Letztlich wird also weder die Begabung noch das Unvermögen zu lügen konsequent angenommen. Im einen Moment befähigt ihn die Lüge, seine Maskerade zu vollziehen und Alma zu beeindrucken, die Lüge kann jedoch ebenso durchschaut werden. Bei Jupiters und Almas Besuch auf dem Jahrmarkt schließlich wird Folgendes geschildert: »Vor der [›Negro Down‹-]Bude parodierte ein Neger die Neger und grinste« (NJ:120). Hier ist nicht mehr erkennbar, ob es hinter der Maske der Parodie ein Original gibt oder ob das ganze ›Neger‹-Sein letztlich nur auf einem performativen Zitat beruht.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Maske sich als Motiv durch den Roman zieht. Die weibliche Maskierung spielt sich vor allem auf der Oberfläche des Körpers ab, mit ›echter‹ und künstlicher Schminke im Gesicht der Frau, oder indem sie sich sexuell hingibt. Die männliche Maskerade hingegen, die nach einer weißen Subjektposition strebt, spielt sich im ideellen Bereich ab, sie betrifft die Aneignung von Bildung und Kultur oder die sprachliche Verstellung durch die Lüge. Ob hinter der Maske ein Original existiert oder nur eine andere Maske zum Vorschein kommt, bleibt dabei stets fraglich.

Der Flirt mit dem Fremden

Wie Jupiter versucht auch Alma, sich von ihren Zuschreibungen im ›Feld des Symbolischen‹ (Bovenschen) zu befreien und als Subjekt in den ›geschichtlichen Raum‹ einzutreten. Jedoch scheitert sie an diesem Vorhaben ebenso wie Jupiter und bezahlt für ihren anschließenden Versuch, an ihren tradierten Ort zurückzukehren, sogar mit dem Leben. Von Anfang an erscheint Alma als prototypische Bürgerin, was ihr die Möglichkeit entzieht, eine Sympathieträgerin zu sein. Vielmehr entspricht sie dem expressionistischen Feindbild des ›Philisters‹, und ihr wird eine »bürgerliche Persönlichkeit« (NJ:56) zugeschrieben. Besonders deutlich wird dies an ihrem Verhältnis zur in Paris herrschenden ›Negermode‹.

Die Vereinnahmung anderer Kulturen, vor allem der afrikanischen beziehungsweise der afro-amerikanischen Kultur durch die ›Negermode‹ wird im Roman durch die auktoriale Erzählinstanz als versnobt

Copyrighted material

gewertet: So wird Jupiter mit einer »jener Negermasken, wie sie echt oder imitiert heute bei den Kunsthändlern von den Snobs verlangt werden« (NJ:11), verglichen. Obwohl die avantgardistischen Künstler (insbesondere Carl Einstein) selbst einen großen Anteil an der Verbreitung der afrikanischen Masken und Skulpturen hatten, indem sie sie als Kunst aufwerteten, übten sie bald Kritik an der zunehmenden Popularität der ›Neger‹. Einstein selbst sprach verächtlich vom dilettantischen ›Rumnegern‹ zweitklassiger Künstler, und die Kritik am Bürgertum, die die Avantgarden intendierten, ging verloren, als dieses sich die ›Negermode‹ kurzerhand einverleibte. Auch Alma verhält sich in dieser Hinsicht dem bürgerlichen Stereotyp entsprechend, indem sie dem zeitgemäßen Exotismus anheimfällt und versucht, durch Jupiter Spannung in ihr Leben zu bringen:

> Wirklich, sie kam sich sehr interessant vor. Augenblicklich waren die Neger modern. Ihre Musik, ihre Skulptur, ihre Tänze beschäftigten vorübergehend die oberflächlichen Zehntausend der Gesellschaft.

Dass die Verbindung der beiden nicht nur von Jupiters Seite her einer narzisstischen Geste entspringt, wird noch an anderen Stellen klargestellt, so findet Alma es »pikant, einmal mit so einem Neger zu tanzen« (NJ:11), und als sie sich verliebt, wird festgestellt: »Ob in sich oder in ihn, das kann sie nicht so recht unterscheiden.« Jedoch: »Sie nimmt an, in ihn.« (NJ:26f.) Und »[e]ine unendliche Rührung ist in Alma über sich selbst« (NJ:43) an dem Tag, als sie und Jupiter heiraten: »Sie bildet sich mehr denn je ein, daß sie ihn liebt, und mit einer zärtlichen Gebärde bietet sie ihm ihren Mund zum Kuß.« (NJ:43) An all diesen Stellen wird deutlich, dass auch Alma ihre Ehe aus Berechnung eingeht, aus einer Berechnung, die ihr nicht bewusst ist und mit der sie sich offensichtlich *ver*rechnet hat. Sie glaubt, einen Coup zu landen, indem sie Jupiter heiratet. Die ›Neger‹ sind modern, und sie setzt der Versessenheit auf schwarze Kunst und Musik der Pariser ober(flächlich)en Zehntausend durch diese Liaison noch eins drauf. Dies ist eine Selbstermächtigungsstrategie, die sie vor sich selbst für kurze Zeit individuell und souverän erscheinen lässt. Im Grunde ist sie aber nur ein Ausdruck dafür, dass sie gerade nicht selbstbestimmt handelt, sondern sich mit der Strömung der Zeit treiben lässt. Diese suggeriert ihr zwar, eine eigene Entscheidung zu treffen, aber sie übernimmt ihre Ideen und Handlungsmuster aus der zeitgenössischen Populärkultur, wie z. B. dem Kino:

Copyrighted material

> Er tanzte wie ein ganz großer Tänzer, ein schwarzer Nijinski. Seine Füße federten. Wie plump erschienen ihr dagegen die Europäer? Freilich, das war ihm eingeboren. Alma hatte kürzlich im Kino Häuptlinge aus dem Stamme der Bambara tanzen sehen, den Dreitage- und Dreinächtetanz. Wie kam Jupiter unter sie? Nackt, nur etwas Bast um die Lenden, rot tätowiert und bemalt, riesige Federn im gesträubten Haar und um den Hals eine Kette aus Menschenzähnen. Er schlug auf einer Trommel das übliche kriegerische Tam-Tam der Neger, aber nicht mit den Fingern, wie gewöhnlich, sondern mit zwei Klöppeln aus Elfenbein, die nichts anderes waren als zwei lange Knochen. (NJ:13)

So fantasiert Alma über Jupiter, während sie auf einem Pariser Ball mit ihm tanzt (und er darüber sinniert, wie er als Kind versuchte, sich die schwarze Hautfarbe mit Regen abzuwaschen!). Ihre Vorstellungen von seinem Leben in Afrika wie von seinen eingeborenen Talenten entnimmt sie dabei dem Kino, wo sie einen Film über afrikanische Tänzer gesehen hat. Der abenteuerliche Reiz des Fremden, die Assoziation mit Wildheit und Kannibalismus sind dabei Versatzstücke des ethnologischen Diskurses, die Alma für ›wahr‹ hält. Ihre Faszination für Jupiter entspringt damit einer verbreiteten Abenteuerlust und exotistischen Neigung und keinem originären individuellen Interesse.

Bell Hooks beschreibt das Begehren des Anderen als konstitutiv für die heutige (US-amerikanische) Warengesellschaft:

> Within current debates about race and difference, mass culture is the contemporary location that both publicly declares and perpetuates the idea that there is pleasure to be found in the acknowledgement and enjoyment of racial difference. The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture.[45]

Das Andere wird sexuell und als Ware verfügbar gemacht und somit für die Weißen konsumierbar. Das Andere wird dann zum ›Gewürz‹ des eigenen Lebens, es bietet der um Identität ringenden weißen

45 Bell Hooks: Eating the Other. Desire and Resistance. In: Dies.: Black Looks. Race and Representation, London 1992, S. 21–39, hier S. 21.

Copyrighted material

Gesellschaft lebenserhaltende Strategien (zum Beispiel im Ideal von Naturverbundenheit und Gemeinschaft) und erfüllt ihre Genusssucht. Das Eigene soll durch die (sexuelle und/oder konsumierende) Begegnung mit dem Fremden verändert werden.[46] Diese Beobachtungen treffen auch für den Exotismus und die ›Negermode‹ der 1920er Jahre zu, in denen es als chic galt, sich mit dem Fremden zu umgeben, mit dem Fremden zu flirten:

> The process of ›othering‹ allowed both partners to act out myths and fantasies. For whites, the negrophiliac relationship provided a space of rebellion against social norms. They naïvely considered blacks to be more vital, more passionate and more sexual. Their fantasies were about being different, even about being black. Living out these ideas involved ›getting down‹ with black people. No social evening was complete without black musicians and dancers.[47]

Aus dieser Mentalität, die das kulturell Fremde als reizvoll empfindet, entsteht auch Almas ›Flirt‹ mit dem Anderen – mit Jupiter. Sie zeichnet ihn dabei nach ihrer Fantasie, wie es für den Fremdheits- und Rassendiskurs der Moderne wesentlich war. Die Begegnung mit Jupiter ist für Alma zum einen reizvoll, weil sie nun leibhaftig dem gegenübersteht, was sie sonst nur aus dem Kino kennt. Wie Hooks betont, wird die überlegene, definierende Position (»mainstream positionality«) des Selbst durch die Begegnung mit dem Anderen nicht notwendigerweise aufgegeben.[48] Im Gegenteil stärkt – oder sogar erzeugt – sie die Subjektposition des Eigenen erst. Und so ermöglicht ihr Flirt mit Jupiter Alma zum anderen eine kurze Phase der Selbstermächtigung, ein Gefühl von Individualität und Souveränität. Jedoch erkennt sie dabei nicht, wann sie die Grenzen des Flirts überschreitet und so stark gegen die sozialen Normen verstößt, dass Jupiter sie ›schwärzt‹ und sie künftig aus der weißen Mainstream-Kultur ausgeschlossen wird. Die Selbstermächtigung entpuppt sich somit selbst als normativ und als Teil des Diskurses, den sie zu durchbrechen scheint: Der Flirt mit dem Fremden ist erlaubt, das Eigene darf sich das Fremde einverleiben (»Eating the Other«), die Hochzeit mit dem Anderen jedoch ist nicht gestattet.

46 Ebenda, S. 21ff.
47 Archer-Straw (wie Anm. 5), S. 15.
48 Hooks (wie Anm. 45), S. 23.

Copyrighted material

Wie in ihren Vorstellungen über das Fremde orientiert sich Alma auch an der zeitlichen Mode, wenn es um die Inszenierung ihrer Weiblichkeit geht:

> Er öffnete einige Haken ihrer Robe, aber sie zitterte so sehr, daß er Mitleid mit ihr hatte und das schon geöffnete Kleid schleunigst wieder schloß. Wieder, wie am Anfang ihrer Begegnung, schämte sich Alma ihrer Scham. Im Zeitalter der Garçonne noch so übertrieben prüde zu sein! Er mußte sie für einen Backfisch mit himmelblauer Phantasie halten! Aber sie wollte ihm zeigen, daß sie emanzipiert war. Emanzipiert! Das Wort machte sie kühn. (NJ:54)

Die ›Neue Frau‹ in der Gestalt der Garçonne avanciert zum normativen Ideal von Almas eigenem Verhalten. Gesa Kessemeier stellt dar, dass der einstmals utopische Entwurf der Neuen Frau im Kontext von Forderungen der Ersten Frauenbewegung entstand, »die sich gegen die Festschreibung und Naturalisierung der bürgerlichen, auf strikter Binarität aufgebauten Geschlechterbilder stellte«[49]. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wurde »aus dem utopischen Grundgedanken« jedoch »ein verbildlichtes Klischee«[50]. Im öffentlichen Diskurs wurden die Forderungen der Frauenbewegung nach mehr Gleichberechtigung im Beruf und der Einführung des Frauenwahlrechts als erfüllt angesehen und die ›Neue Frau‹ wurde mehr und mehr auf bestimmte äußere Merkmale reduziert, die wiederum an die (vermeintliche) Umsetzung der emanzipatorischen Utopie geknüpft wurden.[51] Wie Kessemeier schreibt, hat jede Zeit ihre »idealtypische« Vorstellung von Weiblichkeit, die zunächst nur von einigen Vorbildern erfüllt wird, und für die 1920er Jahre wurde diese die ›Neue Frau‹:

> Eine Annäherung an das Auftreten der Vorbilder wird in der Folge als ›transparente Zeitanpassung‹ [...], als Ausdruck persönlicher Modernität und Internalisierung geforderter Normen gesehen.[52]

49 Gesa Kessemeier: Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der ›Neuen Frau‹ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929, Dortmund 2000, S. 18.

50 Ebenda, S. 27.

51 Ebenda, S. 28, 32.

52 Ebenda, S. 37.

Copyrighted material

Almas Versuch, sich als Garçonne zu präsentieren, ist also weniger Ausdruck ihres persönlichen Emanzipationswillens, als vielmehr ein Zeichen der Verinnerlichung der normativen Weiblichkeit. Die Garçonne zeichnet sich in Almas Augen wie im herrschenden Diskurs durch eine sexuelle Aktivität aus, die es ihr gestattet, die bürgerliche Prüderie abzulegen. Dieses sexuelle Selbstbewusstsein, das geknüpft ist an die körperliche Selbstbestimmung der Frau, verkehrt sich jedoch in Almas Emanzipationsstreben in ihr Gegenteil: in die *Pflicht* nämlich, sexuell aktiv zu sein. Die ›freie Liebe‹, die den Menschen im wahrsten Sinne befreien soll, wird zu einem neuen Zwang, dem Alma ausgesetzt ist; und dies in dem Glauben, sich souverän für dieses Verhalten zu entscheiden. Hier wird die souveräne Entscheidungsfreiheit als Konstrukt entlarvt, auch Almas weibliche Sexualität konstituiert sich über das performative Zitat. In seiner Studie *Sexualität und Wahrheit* stellt Michel Foucault fest, dass »die Macht es schafft, bis in die winzigsten und individuellsten Verhaltensweisen vorzudringen«[53] – in die sexuellen Verhaltensweisen, und dass »sie die alltägliche Lust durchdringt und kontrolliert«[54]. In Almas Gedanken wird dieser Prozess der Normierung sichtbar gemacht, der allgemein als ›natürlich‹ firmiert. Alma stehen keine freien Entscheidungsmuster zur Verfügung, sondern sie ruft den Diskurs auf, um darüber ihre Identität zu erzeugen.

Als klar wird, dass Alma mit ihrer Verbindung zu Jupiter die Grenzen des Normativen weit überschritten hat, dass Jupiter sie vielmehr ›schwärzt‹, als dass sie ihn ›weißt‹, verkehrt sich ihre (Selbst-)Liebe in Hass. Sie kommt sich nicht länger interessant vor, sondern begreift, dass sie stigmatisiert wird. Hierauf reagiert sie mit der unmittelbaren Sehnsucht, wieder ›weiß‹ zu werden. Dies versucht sie nun durch die Gesellschaft von Olaf zu erreichen, wie sie zuvor durch Jupiters Gesellschaft ›geschwärzt‹ wurde:

> Dieser Überblonde aber war ihr wie ein Heilbad, eine chemische Reinigung von den rußigen Umarmungen Jupiters, sie sehnte sich danach, einmal rosa Lippen zu küssen, nicht violette. Einmal von weißen Armen, den Armen ihrer Rasse empfangen zu werden, oder sollte ihre Jugend vergehen, ohne daß sie wußte, wie die weiße Liebe war? (NJ:132f.)

53 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt/M. 1983, S. 21.

54 Ebenda.

Copyrighted material

Wo Alma zu Beginn des Romans noch den Zufall für die unterschiedlichen Hautfarben verantwortlich machte (NJ:11), als sie eine Subjektposition erlangen wollte, ist sie nun vollständig dazu zurückgekehrt, den herrschenden biologistischen Diskurs aufzurufen, um wieder ein akzeptiertes Mitglied der weißen Gesellschaft zu werden. Sie will Jupiters schwarze Spuren – Ruß hinterlässt ja tatsächlich Spuren – wegwischen, um ihre eigene ›Weißheit‹ neu zu konstituieren. Jetzt gibt es für sie essentielle Differenzen zwischen Schwarzen und Weißen; vom Zufall, der über die Hautfarbe bestimmt, ist keine Rede mehr. Ihren kurzen Versuch der Autonomie gibt Alma zugunsten der Wiedereingliederung in die weiße Ordnung auf. Um ihren Körper wieder als ›weißen‹ Körper materialisieren zu können, muss Alma jede Abweichung von der normativen weißen Weiblichkeit aufgeben.

Gelungene weiße Männlichkeit?

Der Schwede Olaf ist vom Beginn des Romans an Jupiters Konkurrent im Werben um Alma. Seine spätere Affäre mit Alma soll Jupiter nicht nur auf der individuellen Ebene »die zwei Hörner aufsetzen, die schon lange auf seine Stirn gehörten« (NJ:133), sondern sie ist auch der Versuch, die verletzte männlich-weiße Ordnung Europas wiederherzustellen, in der kein Ort für eine Beziehung zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau vorgesehen ist. Denn

> [d]ie literarische Inszenierung einer solchen Beziehung verstößt [...] gegen die traditionelle geschlechtliche Semantisierung des Kolonialverhältnisses. Die Beziehung zwischen Europa und Afrika oder Amerika ist – in die Sprache der Geschlechterkategorien übertragen – die zwischen einem männlichen Europäer und einer ›farbigen‹ Frau. Die fremde Frau symbolisiert in diesem Verhältnis die Verfügbarkeit einer Kultur, auf die Europa Herrschaftsansprüche erhebt. Eine Ehe zwischen einem schwarzen Mann und einer weißen Frau zu schildern, käme angesichts dieser fest gefügten Semantisierung der europäisch-afrikanischen Beziehungen mit ihrer spezifischen Begehrensordnung einer Tabuverletzung gleich.[55]

55 Stefani Kugler, Dagmar Heinze: Von der Unmöglichkeit, den Anderen zu lieben. In: Uerlings, Hölz, Schmidt-Linsenhoff (wie Anm. 37), S. 135–155, hier S. 149.

Copyrighted material

Diese Semantisierung der kolonialen Begegnung als zwischengeschlechtliche Begegnung bestimmt bis ins 20. Jahrhundert die Deutungen des Kulturkontaktes. So ist das ›fremde‹ Land weiblich konnotiert und wird vom Vaterland erobert und domestiziert; und da an den ersten Kulturkontakten fast ausschließlich weiße Männer beteiligt waren, vollzogen sich die ersten (heterosexuellen) Kontakte zwischen Europa und Afrika zwischen weißen Männern und schwarzen Frauen.[56]

Für Olaf ist es somit undenkbar, dass Jupiter – der, wie wir gesehen haben, das Objekt-Andere im europäischen Diskurs ist – ihm von Alma vorgezogen werden könnte. So versucht er zum Beispiel, sich seiner eigenen europäisch-männlichen Subjektposition zu versichern, als er bemerkt, dass er mit Eifersucht auf das aufkeimende Interesse Almas an Jupiter reagiert: »Er ärgerte sich über seine Eifersucht; als ob man auf einen Neger eifersüchtig sein könnte!« (NJ:16) Zwar bemerkt Olaf seine Gefühle, jedoch kann er Jupiter nicht als Mensch/Mann sehen, und ihm keine Möglichkeit, mit ihm als Mann zu konkurrieren, zugestehen. Er konstituiert seine eigene Idee von Männlichkeit darüber, dass er sich dem nicht-europäischen Anderen überlegen fühlt, zu dem er sich in einem hierarchischen Verhältnis positioniert.

Bereits zuvor verhält sich Olaf der Vorstellung des rationalen männlichen Subjekts entsprechend: Als Alma ihn bittet, sie und ihre Freundin Annette Jupiter vorzustellen, weil sie eine Wette über die Farbe seiner Zunge abgeschlossen haben, hält er ihr einen ethnologischen Vortrag über ›Neger‹ im Allgemeinen und über Jupiter im Speziellen:

> Wahrscheinlich, Alma, haben sie gewettet, daß man seine Haare blond färben kann. Sie scheinen nicht zu wissen, daß es blonde Neger gibt. Der dort müßte eigentlich rötlich sein; denn er ist ein Peuhl. (NJ:8)

Mit dieser Gebärde der Wissenschaftlichkeit (re-)produziert Olaf zum einen die Subjekt-Objekt-Dichotomie zwischen schwarz und weiß: Er, der Weiße, ist das Subjekt, das mit den Worten »der dort« den Anderen bezeichnet. Er ruft den wissenschaftlichen Diskurs auf, demonstriert dadurch seine Deutungsmacht und weist Jupiter eine Objektposition – als Untersuchungsgegenstand der europäischen Forschung – zu. Diese Objektposition ist darüber hinaus keine individuelle, denn

56 Vgl. zum Beispiel Martha Mamozai: Herrenmenschen. Frauen im deutschen Kolonialismus, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 125–157.

Copyrighted material

Olaf doziert nicht über Jupiter allein, sondern verwendet das wissenschaftliche Klassifikationssystem. Er spricht über Jupiters gesamte biologische ›Klasse‹, sogar über über- und untergeordnete Klassen (Neger – Peuhl). Und nicht nur verweist er damit Jupiter auf eine Objekt-Position, sondern auch Alma, die als Frau nicht über das männliche Wissen verfügt und die den Platz seiner Zuhörerin einnimmt.

Wenn Jupiter selbst später eine ebensolche dozierende Position gegenüber Alma einnimmt, imitiert er damit den männlich-europäischen Gestus des wissenschaftlichen Denkens. Jedoch gerät er dabei in eine paradoxe Position, da er einerseits eine Subjektposition erlangen will, sich andererseits jedoch selbst erneut als Objekt der ethnologischen Untersuchung festschreibt. Wie weiter oben gezeigt wurde, ist seine Bildung ja ohnehin nur eine Pseudobildung, die ihm in seinem Bestreben sich zu ›weißen‹ nützlich sein soll. In diesem Kontext stellt sich jedoch auch die Frage, ob Olafs Rede notwendigerweise eine authentischere ist als die Jupiters. Aus Olafs Mund treten zwar die Worte hervor, die seinen Status als Subjekt begründen, jedoch handelt es sich auch bei ihnen nur um Zitate des herrschenden Diskurses, seine Materialisierung als Subjekt vollzieht sich über das Sprechen des Diskurses. Olafs ›Wegrationalisieren‹ seiner Eifersucht auf Jupiter wie sein Rekurs auf wissenschaftliche ›Fakten‹ stellen seine Männlichkeit jedoch erst performativ her. Die bloße Existenz seiner Eifersucht ist bereits ein Zeichen dafür, dass seine Maskulinität eben doch nicht so natürlicherweise sicher ist, wie er es sich einredet.

Köhler sieht darüber hinaus in der Darstellung von Olafs Körperlichkeit zu Beginn des Romans einen Beleg dafür, dass die europäische Körper-Geist-Dichotomie, mit ihrer Assoziation des Geistes mit Männlichkeit, gebrochen wird.[57] Meines Erachtens führt diese Deutung jedoch zu weit, da die Körper-Geist-Dichotomie die Männlichkeit ja nicht völlig vom Körper ablöst. Die bedeutende Differenz zwischen den Geschlechtern scheint mir hier eher zu sein, dass der Mann einen Körper *hat*, während die Frau der Körper *ist*. So ist zum Beispiel der bürgerliche Körper in der Kolonialliteratur keineswegs obsolet, vielmehr findet eine ständige Auseinandersetzung über seine Kontaminierbarkeit durch die Fremde statt. Folgt man Köhlers Deutung jedoch ein Stück weit, so kann die Darstellung von Olafs Körper in Kontrast gesetzt werden mit seiner wissenschaftlichen Rede. Diese

57 Köhler (wie Anm. 11), S. 97.

Copyrighted material

Rede wird dann ein Ringen um die Position des Subjekts; seine Rede über *Andere* soll die Rede über *ihn* und *seinen Körper* aufheben. Was diese Thematisierung von Olafs Körper (wie die der anderen Schwedinnen und der Französinnen) darüber hinaus bemerkenswert macht, ist, wie Köhler darstellt, die Beschäftigung nicht einfach mit dem Körper, sondern mit dem *weißen* Körper, und zwar nicht in seiner vermeintlichen Universalität, sondern als spezifisches Merkmal seiner Rasse.

Dabei wird immer wieder erwähnt, wie blond und blauäugig die Schweden sind und besonders Olaf, »der diesmal die Besonderheit hatte, daß sein Blondsein den Rekord schlug« (NJ:8). Ganz besonders herausgestellt wird dieser materialisierende Effekt, wenn Olaf »doppelt blaß« wird, »weil er neben dem Neger stand« (NJ:16). Seine Hautfarbe gewinnt somit erst eine Bedeutung im Vergleich zum Anderen, der *nicht* blond und blass ist; sie konstituiert sich erst durch Jupiters Abweichung, wodurch die unterschiedlichen ›Rassen‹ konstruiert werden.

Durch den Ehebruch, den Alma mit ihm begeht, kann Olaf sich seiner männlich-weißen Position versichern, und letztlich bezweckt er genau das mit diesem Akt. Er übernimmt dadurch »die Position des Markierenden: sein ›männlicher, starker Daumen‹ hinterläßt Spuren auf der Glasflasche in Almas Zimmer, die Nennung seines Namens strahlenförmige Fältchen um Almas Mund«[58]. Köhler betont jedoch, dass Olaf auch dann noch nicht gänzlich entkörperlicht wird, als er Zeichen hinterlässt (immerhin ist es ja auch sein Körper, der den Daumenabdruck hinterlässt, allerdings sein Name, der Zeichen in Almas Gesicht prägt). So schwitzt er, wenn er Jupiter gegenübersteht, der ihn des Ehebruchs überführen will.[59] Darüber hinaus hat er auch seine Gesichtszüge nicht unter Kontrolle, als er sich Jupiter plötzlich gegenübersieht. Dennoch gelingt es ihm, mit dem Betrug an Jupiter die europäische Ordnung wiederherzustellen – seine Männlichkeit ist rekonsilidiert, auch wenn Alma dafür mit dem Leben bezahlen muss. Als Einziger geht er unbeschadet aus dem Dreiecksverhältnis hervor (auch für Jupiter wird allerdings angedeutet, dass er sich durch den Mord an Alma von den ihm widerfahrenen Demütigungen befreien können wird. Eine weiße Subjektposition wird er dabei aber wohl nicht erreichen).

58 Ebenda.
59 Ebenda.

Copyrighted material

In der Figur Olafs wird jedoch nicht nur die Dichotomie zwischen den Rassen vorgeführt. So differenziert der Text auch zwischen verschiedenen Formen von ›Weißheit‹, ja sogar zwischen verschiedenen europäischen Menschenarten, die selbst den Begriff der ›Rasse‹ nahezulegen scheinen, so dass die einfache Schwarz-Weiß-Dichotomie hinterfragt wird. Diese innereuropäischen Differenzen werden in der Person Olafs zunächst naturalisiert:

> Er hatte den dem nordischen Menschen eingeborenen unüberwindlichen Widerwillen vor der dunklen Rasse. Gewiß hätte er sich nicht einmal erklären können, warum, es lag ihm im Blut. Aber daß sich Alma soviel vergab! Freilich, sie war nur mütterlicherseits Schwedin. Ihr verstorbener Vater war Franzose gewesen, und die Franzosen mit ihren falschen Gleichberechtigungsideen waren zu tolerant und human mit dieser Brut. Die Amerikaner hatten sie auf die richtige soziale Stufe heruntergedrückt, wo sie hingehörten. Nur in Frankreich konnte so ein schwarzer Geselle Karriere machen, Gouverneur oder gar Staatssekretär werden! (NJ:17; Hervorhebungen von M. v. M.)

Wie weiter oben gezeigt wurde, weist Struck auf die ambivalente Erzählperspektive im *Neger Jupiter* hin, die ständig wechsle und dadurch nicht eindeutig zuzuordnen sei. Die hier zitierte Passage ist dafür ein gutes Beispiel. Zuvor wird aus Olafs Perspektive gesagt, dass sich Alma im Tanz mit Jupiter kompromittiere. Dann erfolgt ein (scheinbarer) Wechsel in eine auktoriale Perspektive, von der aus *über* Olafs nordische Natur und sein Blut gesprochen wird. Gleich darauf wird wieder aus Olafs Perspektive erzählt, der weiterhin Almas Verhalten anklagt. »Die ›rassentypologische‹ Begründung bleibt eingebunden in die Assoziationskette eines frustrierten Jünglings, der sich von einem auf beruflichem wie erotischem Gebiet erfolgreicheren Konkurrenten ausgestochen sieht«[60].

Im raschen Wechsel wird die auktoriale Perspektive in Olafs Perspektive eingebettet, so dass beide kaum voneinander zu trennen sind. So drückt die auktoriale Erzählung einen Teil von Olafs Sichtweise aus, sein Unbewusstes wird in einem auktorialen Akt hervorgekehrt, da er es nicht selbst ans Tageslicht bringen kann. Die auktoriale Erzählung ist somit weniger Ausdruck einer neutralen Allwissenheit, die allgemeingültige Erkenntnisse mit Olafs Sicht kontrastiert oder

60 Struck (wie Anm. 20), S. 77.

Copyrighted material

in Übereinstimmung zeigt, sondern bringt das in Olafs Persönlichkeit hervor, was er selbst nicht hervorbringen kann. Letztlich ist also er selbst es, der an die seiner »nordischen« Rasse eingeborene Abneigung gegen die »dunkle Rasse« glaubt und daran, dass diese ihm im Blut liege, da es keine einheitliche neutrale Erzählinstanz gibt.

> Und schließlich ist der ›rassische‹ Widerwillen nicht so ›eingeboren‹, dass Olaf sich nicht dem ›erotischen Rhythmus‹ der ›schwarzen‹ Jazz-Musik [...] hingeben würde. Zumindest angedeutet ist damit das Prinzip, das Golls Roman zu einem Verwirrspiel macht: Was scheinbar mit der Autorität auktorialen Erzählens geäußert wird, erweist sich als eingesponnen in ein Netz figuraler Psychologien und diskursiver Strategien.[61]

So drückt die auktoriale Erzählhaltung Olafs unausgesprochene Ansichten aus, die sich letztlich jedoch als diskursiv verfasst erweisen. Durch das Zitieren dieser Diskurse versichert sich Olaf seiner männlich-weißen Identität. Die Naturalisierung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem bleibt somit nicht unhinterfragt, sondern die zeitgenössischen anthropologischen Diskurse werden auch in Olafs Figur ausgestellt oder sogar durchkreuzt.

61 Ebenda.

Copyrighted material

Copyrighted material

Copyright © malawi

Natalie Lorenz

»Wenn wir Künstler nicht Haltung haben, wer sollte es sonst?«[1] Eine Annäherung an das Werk von Veza Canetti

> Und noch eines verwunderte die Gäste. Wie hielt diese zarte, junge Erscheinung [die Braut, N.L.] die Rosen in der Hand! Tamara trug die lieblichen Rosen, nicht als gehörten sie zu ihr, nicht wie ein Symbol, sondern wie etwas Lästiges, das man schon weglegen wollte, wie einen alten Schirm, so trug sie sie. [...] [G]erade als Tamara eintrat und die Gäste ihr folgten, kam ihr ein Sarg entgegen, ein kleiner Sarg, mit schwarzem Tuch bedeckt. [...] Verdrossen senkte sie den Blick. Er fiel auf die Rosen in ihrer Hand. Das brachte sie auf eine Idee; so ließen sich Spesen vermeiden. Blumen welkten ohnehin und waren zu nichts zu gebrauchen. Sie reichte sie Frau Prokop hin und flüsterte ihr etwas zu. Frau Prokop hatte aber Angst und winkte Ljubka herbei. Ljubka nahm die Rosen, schmiegte sich durch die Reihen der Gäste und trat auf den kleinen Sarg zu. Zögernd legte sie die weißen Rosen darauf.[2]

Dies ist ein Ausschnitt aus dem Ende von Veza Canettis Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen* aus dem Jahr 1932. Erzählt wird von zwei Familien, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Die reiche Familie Prokop lebt im Luxus. Die Tochter Tamara heiratet gewinnbringend, und das teure elektrischen Licht strahlt wie »Sonnensysteme«[3] von

1 Veza Canetti: Der Tiger. In: Dies.: Der Fund. Erzählungen und Stücke, München, Wien 2001, S. 72–149, hier S. 124.

2 Veza Canetti: Geduld bringt Rosen. In: Dies.: Geduld bringt Rosen. Erzählungen. Frankfurt/M. 1995, S. 7–44, hier S. 43f.

3 Ebenda, S. 41.

Copyrighted material

der Decke herab. Im Leben der Familie mit dem sprechenden Namen ›Mäusle‹ hingegen herrscht die Armut. Sie leben in schäbigen, dunklen Räumen, die Tochter ist krank, der Sohn behindert, und die Eltern sind im Leben wenig erfolgreich. Der Kontrast von hell und dunkel, reich und arm findet in der Kurzgeschichte noch ein weiteres Gegensatzpaar, das den thematischen Schwerpunkt der Geschichte darstellt: Die Prokops sind schlau und die Mäusles dumm. Die Prokops waren clever genug, bei ihrer Flucht aus Russland Schmuck und Juwelen in ihre neue Heimat Wien zu schmuggeln. Die Tochter Tamara bändelt mit einem Millionär an und der Sohn Bobby ist ein Lebemann und Spieler, der sich ein gutes Leben gönnt.

Die Mäusles dagegen sind immer die Verlierer. Herr Mäusle leiht Bobby Geld zur Begleichung von Spielschulden. Dieses Geld gehört jedoch nicht Mäusle selbst, der nur hundertzwanzig Schilling im Monat verdient, sondern einem Fabrikbesitzer, für den Mäusle Botendienste erledigt. Als Mäusle das Geld nicht rechtzeitig von Bobby zurückerhält, wird er entlassen. Ein Selbstmordversuch schlägt fehl und er stirbt Wochen später qualvoll im Spital. Seine Frau näht und stopft die Kleider anderer Leute und verliert, da sie einer Arbeit nachgeht, die Arbeitslosenunterstützung. Am Ende stirbt ihre Tochter und sie bleibt mit ihrem behinderten Sohn, dem »Idioten«, wie er in der Kurzgeschichte genannt wird, allein.

Ich habe eingangs ausführlich aus der Kurzgeschichte zitiert, da ich zum einen Veza Canettis eigene Worte an den Anfang stellen wollte und ich außerdem davon ausgehe, dass Canettis Werk nicht allen, vielleicht sogar den wenigsten bekannt ist. Zum anderen möchte ich am Ausgang dieser Kurzgeschichte zeigen, was für Canettis Werk meines Erachtens insgesamt gilt: Es verschließt sich vehement eindeutigen Lesarten. Jede vermeintliche Klarheit fordert zum Hinterfragen auf und erlaubt eine Wendung der Argumente, die zu anderen Sichtweisen führt.

Wenn es in dieser Vorlesungsreihe um Brüche und Umbrüche in der Literatur von Schriftstellerinnen geht, so ist Canetti ein Beispiel für die Verunsicherung von Rezipientenerwartungen und damit einhergehenden Brüchen üblicher Zuschreibungen. Das Muster der bösen Reichen und der guten Armen wird in ihrem Werk an eine Grenze geführt und ist damit weit entfernt vom gut gemeinten Sozialkitsch. An der Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen* lässt sich dies exemplarisch zeigen. Auf den achtunddreißig Druckseiten der Kurzgeschichte wird sechs Mal explizit von der grenzenlosen Dummheit der Mäusles be-

Copyrighted material

richtet. Diese ständige Wiederholung macht es den Leserinnen und Lesern schwer, eine eindeutige innere Haltung dem Geschehen gegenüber zu entwickeln. Wie gerne würde man mit den Mäusles mitleiden und die reichen Prokops verfluchen, doch so einfach geht es nicht. Unmittelbar wird deutlich, dass die Mäusles zu einem großen Teil selbst an ihrem Unglück schuld sind: Sie zeigen konsequent das ungünstigste Verhalten, die hinderlichsten Einstellungen und machen die denkbar dümmsten Äußerungen. Die Prokops hingegen sind reich und vom Standesdünkel getrübt, sie spenden den Mäusles jedoch am Ende Nahrung und Bobby, der Sohn, hat tatsächlich vor, das Geld rechtzeitig zurückzubringen. Sein Versäumnis ist weniger Absicht, als Nachlässigkeit und Zufall: Hätte er im Spiel gewonnen, wäre das Geld da gewesen. Was die Familie Mäusle letztendlich zu Fall bringt ist nicht nur die Rücksichtslosigkeit der Reichen, sondern eine Lebenseinstellung, die sprichwörtlich geworden ist und auf die der Titel direkt verweist: *Geduld bringt Rosen*. Dieses geflügelte Wort insistiert darauf, dass der, der sich zu begnügen weiß, am Ende obsiegt. Die Rose, als die schönste aller Blumen, steht hierbei für Erfolg und Anerkennung, auf die sich der Geduldige am Ende freuen kann. Die Mäusles werden für ihre Geduld aber nicht belohnt. Nach etwa einem Drittel der Geschichte, also relativ am Anfang, und kurz bevor Bobby sich das Geld leiht und damit den Anfang des tragischen Endes setzt, wird eine Erklärung für die miserable Lebensperspektive der Mäusles direkt gegeben. Im Text heißt es:

> Frau Mäusle besaß zwar keinen Hut und trug Winter und Sommer denselben gelbbraunen Mantel, aber das Ehepaar begnügte sich. Es begnügte sich, weil niemand sich fand, um sie aufzuklären: daß das Schicksal es nicht leiden kann, wenn man sich begnügt. Es nimmt und nimmt bis zum letzten Faden des Begnügsamen, bis nichts mehr zu nehmen ist. Dann gibt es Ruh. Die Anspruchsvollen aber beginnen den Kampf, und je skrupelloser ihre Mittel, um so stärker sind sie.[4]

Diese Erklärung verwundert zunächst. In einer Geschichte, die sich ganz nüchtern der Beschreibung von Lebensumständen widmet, fällt plötzlich die Vokabel »Schicksal«. Schicksal als Konzept geht davon aus, dass alles vorbestimmt ist. Das gängige Verhalten dem Schicksal gegenüber ist: sich ergeben, anpassen, akzeptieren. In Canettis Kurz-

4 Ebenda, S. 15f.

Copyrighted material

geschichte wird jedoch behauptet, dass das Schicksal es nicht leiden kann, wenn man sich begnügt. Es rächt sich unerbittlich und privilegiert die Anspruchsvollen, die sich auflehnen. In dieser Umakzentuierung des Schicksals liegt auch begründet, dass es am Ende keine Rosen regnet, dass Erfolg und Anerkennung für die Mäusles ausbleiben – und doch stehen die Rosen am Ende der Geschichte. Die reiche Erbin Tamara legt die Blumen auf den kleinen Sarg der verstorbenen Tochter der Mäusles, weil sie Spesen vermeiden will, weil Blumen sowieso welken und weil sie mit den Rosen nichts anfangen kann. Ich zitiere noch einmal aus dem Schluss der Kurzgeschichte:

> Tamara trug die lieblichen Rosen, nicht als gehörten sie zu ihr, nicht wie ein Symbol, sondern wie etwas Lästiges.[5]

Wenn sie diese Blumen dann auf den Sarg legt, dann muss dies bedeuten, dass sie ›dort hingehören‹ und dass sie nun ›ein Symbol‹ sind. Zu fragen bleibt jedoch, wofür sie in der erzählten Geschichte um die dummen Mäusles als Symbol stehen. Im Allgemeinen gilt die weiße Rose als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit, aber auch als Zeichen der Unschuld und der Verbundenheit über den Tod hinaus.[6] In Veza Canettis Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen* bleibt zunächst verborgen, welche Farbe die Rosen haben, die die reiche Braut Tamara trägt und die am Ende auf dem Sarg liegen. Im letzten Absatz der Kurzgeschichte heißt es dann, Ljubka, ein Waisenmädchen, legte »die weißen Rosen darauf«[7]. Wenn Tamara, die reiche Braut, mit dem Symbol der weißen Rosen nichts anzufangen weiß, dann liegt der Schluss nahe, dass sie sich von Reinheit und Unschuld abwendet. Worin aber besteht ihre Schuld? Und wenn das gute Waisenmädchen Ljubka die weißen Rosen auf den Sarg des Kindes legt und die Rosen, so scheint es, damit ihren wahren Bestimmungsort gefunden haben, warum ist hier das Symbol angebracht? Und wie steht es mit der in der Geschichte zuvor behaupteten »Schuld« der Mäusles am eigenen Unglück, das durch ihre grenzenlose Dummheit provoziert wurde?

Bemerkenswerterweise wird in der Kurzgeschichte unmissverständlich darauf hingewiesen, dass die Dummheit der Mäusles naturgegeben und damit nicht im eigentlichen Sinne selbstverschuldet ist:

5 Ebenda, S. 43f.

6 Vgl. Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 365–367.

7 Canetti (wie Anm. 2), S. 44.

Copyrighted material

> Es muß unbedingt gesagt werden, daß das Ehepaar Mäusle eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft besaß: es war dumm. Wer den Blick hatte, erkannte es an der verkümmerten Kopfform, den erstaunten, winzigen Augen und dem langen Pferdegesicht (sie glichen einander), und wer den Blick nicht hatte, erkannte es sofort, wenn die beiden sprachen. Die charakteristische Redensart der Frau Mäusle war ein stereotypes: »Haben Sie verstanden?«, wobei sie sich riesig wunderte, wenn man verstanden hatte, etwa daß es in der Sonne heißer war als im Schatten. Herr Mäusle war um einen Grad weniger dumm und pflegte bereits den Leuten im voraus alles zu erklären, um ihrem mangelnden Verständnis nachzuhelfen, wofür ihn Frau Mäusle grenzenlos bewunderte. Seine Redensart war »aus dem einfachen Grund« oder »denn warum?« mit nachfolgender Erklärung.[8]

Es wird deutlich, dass Mäusles kaum eine Wahl haben. Ihre Schuld scheint darin zu liegen, in die falsche Schicht geboren worden zu sein, die ihnen keine Bildungsmöglichkeiten bot und sie zu Abhängigen einer Gesellschaftsschicht heranzog, die den Blick und das Ohr für ihre Dummheit hat. In diese arrogante Beobachterperspektive werden die Rezipienten unmittelbar miteinbezogen. Wir alle sind es, die mit unserem Blick die Mäusles begutachten, sie für unfähig erachten und als dumm abstempeln. Den Ausweg aus diesen Zuschreibungen, den die Kurzgeschichte darlegt, findet sich im obigen Zitat: Es wird beschrieben, dass in Bezug auf das Schicksal sich keiner fand, um die Mäusles darüber aufzuklären, dass man sich nicht begnügen soll. Dieser Idee lohnt es sich nachzugehen, denn es scheint der Schlüssel zu Veza Canettis geschickter Argumentation zu sein. Würde man die Mäusles aufklären, d. h. würde man sie stärken und, um im Vokabular der Kurzgeschichte zu bleiben, zu Kämpfern gegen das Schicksal ausbilden, dann würden sie zu Prokops werden. Dann wären sie in der privilegierten Situation und es würden neue Mäusles da sein, Heerscharen von Mäusles, auf die die zu Prokops gewordenen ersten Mäusles den arroganten Blick richten könnten.

Eine Lösung dieses Dilemmas skizziert Veza Canetti nicht. Sie legt nur geschickt nahe, dass in den Köpfen der Leserinnen und Leser ein Gedanke provoziert wird. Ein Gedanke, der uns sagt, dass unsere Lebensorganisation darauf angelegt ist, dass es die Prokops und die

8 Ebenda, S. 16f.

Copyrighted material

Mäusles gibt, und dass eine Veränderung dieser Situation mehr fordern würde als nur die Stärkung und die Aufklärung der Schwachen. Und so entlässt uns die Kurzgeschichte mit einem ambivalenten Schlussbild. Im Symbolischen kommt den Mäusles am Ende der Lohn zu. Die weißen Rosen liegen auf dem Sarg ihrer Nachkommen und fordern einen Blick der Würde und Anerkennung. Der beißende Spott liegt jedoch darin, dass das Kind der Mäusles tot ist, dass es eine Anerkennung ist, die leer läuft, die würdigt, was keine Zukunft mehr hat. Dass dieses grausame Spiel weitergehen wird, daran lässt die Kurzgeschichte kaum einen Zweifel, indem sie eine einschläfernde Versöhnung inszeniert. Die Armen auf Seiten der Mäusles fühlen sich versöhnt, weil die reichen Hochzeitsgäste Platz machen für den kleinen Sarg und weil die schönen Rosen auf ihm liegen. Die Reichen sind zufrieden, da sie ihre Tugendhaftigkeit demonstrieren, und so berichtet der Schlusssatz der Geschichte von Tamaras Millionärsgatten, der die Freigiebigkeit seiner Frau bewundert, die sogar den Hochzeitsstrauß den Armen spendet: »Tamaras Gatte aber blickte bewundernd auf sein schönes junges Weib.«[9]

Die Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen* erschien in Fortsetzung in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* im August 1932. Die Zeitung war, wie Elias Canetti später berichtet, »die bestgeschriebene Zeitung Wiens«.[10] Gelesen wurde sie vorwiegend von den Anhängern der Partei, sie hatte aber auch andere Leser. Die Zeitung verhandelte aktuelle Fragen der Politik und druckte regelmäßig literarische Beiträge. Bei einem Preisausschreiben der *Arbeiter-Zeitung* 1933 gewann Veza Canetti mit einer ihrer Kurzgeschichten als beste von 827 Einsendungen. Kurz darauf gab sie ihre erste öffentliche Lesung. Die wachsende Popularität der Autorin führte zur Aufnahme von *Geduld bringt Rosen* in die Anthologie *Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland*. Dieser Veröffentlichung verdanken wir eine autobiografische Notiz, in der Veza Canetti sich selbst vorstellt und dabei gängige Muster der Selbstdarstellung ironisiert und unterläuft:

> Veza Magd, geboren 1897 in Wien als Tochter eines Kaufmanns. An einem Privatgymnasium fand ich Anstellung als Lehrerin. Immer, wenn ich zu spät kam, zog der Direktor bedeutungsvoll

9 Ebenda, S. 44.

10 Elias Canetti: Vorwort. In: Veza Canetti: Die Gelbe Straße. Roman. Mit einem Vorwort von Elias Canetti und einem Nachwort von Helmut Göbel, München, Wien 1990, S. 5–9, hier S. 8.

Copyrighted material

> die Uhr, sagte aber nichts. In vier Jahren hatten wir die Schule heruntergewirtschaftet, seitdem Stundengeben und Übersetzungen. Mein erstes Buch war ein Kaspar-Hauser-Roman, und ich schickte ihn begeistert einem großen Schriftsteller. Der war so klug, mich so lange auf die Antwort warten zu lassen, bis ich sie mir selber gab. Seither veröffentliche ich Erzählungen und den Roman Die Genießer in der deutschen und österreichischen Arbeiterpresse.[11]

Die Angaben konnten bislang nicht bestätigt werden. Die beiden Romane sind nicht gefunden worden, und eine Tätigkeit als Lehrerin konnte nicht nachgewiesen werden. Überhaupt liegt die Biografie Veza Canettis noch weitestgehend im Dunkeln. Die Canetti-Forscherin Angelika Schedel hat all das zusammengetragen, was aufzufinden war.[12] Geboren wurde Veza Canetti am 21. November 1897 als Venetiana Taubner-Calderon in Wien. Ihre Mutter war jüdische Spaniolin, ihr Vater stammte aus Ungarn. Sie wuchs in der Wiener Leopoldstadt auf und lebte lange Zeit in der Ferdinandstraße nahe dem Prater. In diesem Viertel spielen die meisten ihrer Geschichten. Der Roman *Die Gelbe Straße*, der das Leben in Wien zum Thema hat, hatte wahrscheinlich ihr Viertel zum Vorbild. Wien war die sozialdemokratische Hochburg Österreichs und Veza Canetti bezeichnete sich selbst als Sozialistin. In Organen der linken Presse veröffentlichte sie in den Jahren 1932–1937 unter verschiedenen Pseudonymen. Sie nannte sich Martha, Martin und Martina Murner, Veza Magd und Veronika Knecht. In den wenigen Auseinandersetzungen mit Veza Canetti in der literaturwissenschaftlichen Forschung sind diese Pseudonyme als Sprechende Namen interpretiert worden, die ein dichterisches Selbstverständnis zum Ausdruck bringen. Eva M. Meidl geht dabei von der Wortbedeutung der Pseudonyme aus, stellt eine Verbindung zur Geste des Dienens fest und wertet dies nicht im Sinne einer »Unterwerfung«, sondern des »Widerstands«.[13] Elfriede Engelmayer versteht

11 Abgedruckt in: Helmut Göbel: Nachwort. In: Ebenda, S. 169–181, hier S. 177.

12 Vgl. Angelika Schedel: Versuch einer biographischen Rekonstruktion. In: Dies.: Sozialismus und Psychoanalyse. Quellen von Veza Canettis literarischen Utopien, Würzburg 2002, S. 127–202.

13 Eva M. Meidl: Veza Canettis Sozialkritik in der revolutionären Nachkriegszeit. Sozialkritische, feministische und postkoloniale Aspekte in ihrem Werk, Frankfurt/M. u. a. 1998, S. 35.

Copyrighted material

den Namen Murner als »Würdigung und Solidaritätsadresse an den von den Nationalsozialisten in Haft gehaltenen Publizisten und Pazifisten Carl von Ossietzky [...], der seinerseits auch unter dem Pseudonym Thomas Murner schrieb«[14], und Angelika Schedel sieht einen Bezug zum Reformationsautor Thomas Murner.[15] Marianne Kröger, um noch eine weitere Interpretation zu zitieren, sieht im Pseudonym Magd die Entsprechung zu Elias Canettis Konzept des Dichters als Knecht[16] und belegt dies mit einer Aussage Elias Canettis über seine Frau:

> Eine Dienerin, die es aus Liebe für die war, denen sie diente, stellte sie so hoch, daß sie für ihre Schriften als Pseudonym Veza Magd wählte.[17]

Veza Canetti selbst begründete die Verwendung von Pseudonymen mit dem zunehmenden Antisemitismus in den dreißiger Jahren, wenn sie rückblickend 1950 schreibt:

> Ich selbst bin Sozialistin und schrieb in Wien für die ›Arbeiter-Zeitung‹ unter drei Pseudonymen, weil der sehr liebe Dr. König [...] mir bärbeißig klarmachte, ›bei dem latenten Antisemitismus kann man von einer Jüdin nicht so viele Geschichten und Romane bringen, und Ihre sind leider die besten‹.[18]

Canetti machte sich in den literarischen Zirkeln Wiens einen Namen als exzellente Kennerin der deutschsprachigen, der englischen und der französischen Literatur. In den Vorlesungen von Karl Kraus saß sie immer in der ersten Reihe und lernte dort 1924 den acht Jahre jüngeren Elias Canetti kennen. In Elias Canettis Lebenserinnerung

14 Elfriede Engelmayer: »Denn der Mensch schreitet aufrecht, die erhabenen Zeichen der Seele ins Gesicht gebrannt«. Zu Veza Canettis »Die Gelbe Straße«. In: Mit der Ziehharmonika. Zeitschrift für Literatur des Exils und Widerstands 2 (1994), S. 25–33, hier S. 28.

15 Schedel (wie Anm. 12), S. 11.

16 Marianne Kröger: Themenaffinitäten zwischen Veza und Elias Canetti in den 30er Jahren und im Exil – eine Spurensuche in den Romanen *Die Schildkröten* von Veza Canetti und *Die Blendung* von Elias Canetti. In: Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Hrsg. v. Gislinde Seybert, Bielefeld 2003, S. 279–308.

17 Elias Canetti (wie Anm. 10), hier S. 6.

18 Veza Canetti: Lebenschronik. In: Dies.: Die Schildkröten. Roman. München, Wien 1999, S. 281–288, hier S. 284f.

Copyrighted material

Die Fackel im Ohr beschreibt er die erste Begegnung mit seiner späteren Ehefrau ausführlich.[19]

Die Schilderungen Veza Canettis in den Lebenserinnerungen Elias Canettis sind in den wenigen vorliegenden Forschungsbeiträgen zum Thema kritisch beurteilt worden. Dass vieles in Elias Canettis Lebenserinnerungen nicht der Wahrheit entspricht, wurde festgestellt und stellt zunächst kein Problem dar, ist es doch das Recht eines jeden, zu verändern und zu verschweigen. Der Forderung, hier zwischen Realität und Fiktion, Biografie und poetischen Überhöhungen unterscheiden können zu müssen, ist absurd. Und doch ist der Unmut seinen Schilderungen gegenüber nicht ganz von der Hand zuweisen, da sie doch mitverantwortlich dafür sind, dass Veza Canettis Werk so lange unentdeckt blieb: Mit keiner Silbe erwähnt Elias Canetti in seinen Lebenserinnerungen die Tatsache, dass seine Frau Schriftstellerin war. Dass Veza Canettis Werk überhaupt veröffentlicht werden konnte, ist der Forschung des Göttinger Literaturwissenschaftlers Helmut Göbel Ende der achtziger Jahre zu verdanken. Er trat, nachdem er Kurzgeschichten in der *Arbeiter-Zeitung* gefunden hatte, an Elias Canetti heran und erfuhr so von der Existenz weiterer Texte.[20] 1990 erschien der mittlerweile in dreizehn Sprachen übersetzte Roman *Die Gelbe Straße*, den die Autorin vor 1934 aus fünf ihrer Kurzgeschichten zusammengefügt hatte. 1991 folgte ihr Theaterstück *Der Oger*, eine szenische Bearbeitung des gleichnamigen Kapitels aus dem Roman *Die Gelbe Straße*. 1992 wurde der Kurzgeschichtenband *Geduld bringt Rosen* und 1999 der Exilroman *Die Schildkröten* gedruckt. 2001 schloss ein Sammelband mit dem Titel *Der Fund*, der Prosatexte und die Theaterstücke *Der Tiger* und *Der Palankin* enthält, die postume Herausgabe ihrer Werke ab. Ob sich im auf dreißig Jahre gesperrten Nachlass von Elias Canetti weitere Schriften seiner Frau befinden, ist ungewiss.

Veza und Elias Canetti heirateten am 29. Februar 1934 in einem sich politisch verändernden Wien. Die Sozialdemokratische Arbeiterpartei wurde verboten und Publikationen für linke Schriftsteller unmöglich. Die Canettis dachten über Flucht nach. Doch alle Fluchtpläne zerschlugen sich. Das Ehepaar zog in ein Haus in Grinzing. Über diese

19 Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931. In: Ders.: Werke. Bd. 7, München, Wien 1993, S. 120ff.

20 Helmut Göbel: Zur Wiederentdeckung Veza Canettis als Schriftstellerin. Einige persönliche Anmerkungen. In: Text + Kritik 156: Veza Canetti, München 2002, S. 3–10.

Copyrighted material

Zeit schrieb Veza Canetti 1939 rückblickend den Roman *Die Schildkröten*, der, wenn auch nicht vollständig biografisch, so doch einige Ähnlichkeiten zu den Lebensumständen der Canettis vor ihrer Flucht aufweist. Ab Juni 1938 wurde die Wohnungskündigung aller Juden planmäßig vorangetrieben und auch die Canettis waren betroffen und zogen in eine Pension um. Die Lage spitzte sich zu. Wie dringlich sich die Canettis um eine Ausreise bemühten, zeigt ein Brief Erika Manns an die ›American Guild for German Cultural Freedom‹ vom Mai 1938, in dem sie um finanzielle Unterstützung der Canettis bat:

> [Elias Canetti] author of several books, about all a novel ›Die Blendung‹ which my father likes extremly well. He is Jew and has only one wish: to leave Vienna as soon as possible. The ›Guild's‹ scholarship, as you realize, might help him to do so.[21]

Elias Canetti stand auf dem fünften Platz der Dringlichkeitsliste. Er wurde nicht Stipendiat. Den Canettis blieb nur die Flucht in Richtung England. Mit der Bahn schlugen sie sich nach Paris durch und trafen erst im Januar 1939 in London ein. Die näheren Umstände der gelungenen Flucht sind unbekannt.

In England arbeitete Veza Canetti als Übersetzerin und Lektorin. Unermüdlich versuchte sie nach dem Krieg ihre Werke bei einem Verlag unterzubringen, was jedoch erfolglos blieb. Die wenigen biografischen Quellen zu Veza Canetti nach ihrer Flucht aus Wien vermitteln den Eindruck eines zurückgezogenen Lebens. Der bereits erwähnte Sammelband *Der Fund* belegt, dass Veza Canetti in London weiterhin schrieb. Sie verfasste Kurzgeschichten und das Theaterstück *Der Palankin*. Es wird für Veza Canetti nicht leicht gewesen sein, sich mit dem Umstand abzufinden, dass sich die Verhältnisse verkehrten. In Wien, als sie Elias Canetti kennen lernte, war sie eine erfolgreiche Schriftstellerin und angesehene Literaturkennerin, er hingegen ein Chemiestudent mit Schreibambitionen. Nach dem Krieg nun zeigten deutschsprachige Verlage reges Interesse an Elias Canetti und ihre Werke blieben, trotz vieler Versuche, unveröffentlicht. Veza Canetti starb am 1. Mai 1963, am Tag der Arbeit. Die von Freunden beschriebenen Depressionen und das Todesdatum führten dazu, dass man von einem Selbstmord ausgeht – bewiesen ist dies jedoch nicht.[22]

Eingangs habe ich an der Kurzgeschichte *Geduld bringt Rosen*

21 Abgedruckt in: Schedel (wie Anm. 12), S. 159.

22 Ebenda, S. 201.

Copyrighted material

gezeigt, wie Canetti mit einer sprichwörtlich gewordenen Haltung unterprivilegierter Schichten umgeht und geschickt einen Bruch mit gängigen Zuschreibungen schafft. Im letzten Teil meines Vortrags möchte ich das Anfang der 1930er Jahre entstandene Theaterstück *Der Oger* ins Zentrum stellen. Der Umbruch, um den es hier geht, ist ein gesellschaftlicher. Er wird aber nicht durch Ablösung, sondern durch die ganz bewusste Anknüpfung an Bestehendes inszeniert.[23]

Veza Canettis Theaterstück *Der Oger* folgt in der Handlungsstruktur Johann Wolfgang von Goethes heute eher unbekanntem Singspiel *Lila* aus dem Jahr 1788. Lila glaubt, ihr Mann sei verstorben, und fällt in eine tiefe Depression mit Wahnvorstellungen. Sie sieht sich von einem schrecklichen Oger bedroht, der ihren Mann gefangen hält. Verzweifelt bitten ihre Freunde einen Arzt um Hilfe, der eine neue Behandlungsmethode kennt: die psychische Kur. Die Idee dieser Kur besteht darin, die Ängste für wahr zu nehmen und sie in Verkleidung nachzuspielen, um so die Patientin zu einer Reaktion herauszufordern. Lilas Freunde folgen der Anweisung des Arztes und beginnen das Spiel. Sie legen Lila Ketten an, die sie im Brunnen abwäscht: ein erstes Befreiungserlebnis. Lila wird immer stärker und löst ihren Ehemann aus den Fängen des als Oger verkleideten Freundes. In der erfüllten Liebe zu ihrem Mann findet sie einen Weg zurück in die Realität, in der sie die gut gemeinte Verkleidung der anderen enttarnt.

Der Oger knüpft unmittelbar an *Lila* an. Die Protagonistin Draga heiratet den ihr zugeführten Herrn Iger und glaubt, ihre Jugendliebe, ein junger Apotheker, habe sich ertränkt. Das Eheleben mit dem ungeliebten Iger wird für sie eine schreckliche Erfahrung, die sie in Wahnvorstellungen treibt. Sie glaubt sich ständig von einem Tiger verfolgt und ihr Mann, Herr Iger, wird im Stück mehrfach mit einem Oger assoziiert. Auch hier greift ein Arzt mit einer neuen Behandlungsmethode ein, diesmal ist es ein Psychoanalytiker. Auch er nimmt die Wahnvorstellungen der Frau ernst, berichtet ihr, dass ihre Jugendliebe noch lebt, und enttarnt Herrn Iger als Oger. Als dieser auf Betreiben des Arztes hin das befreiende Scheidungsdokument unterschreibt, gleicht sein geschwungener Anfangsbuchstabe seines Nachnamens einem O. Aus Iger wird für alle Oger, der Menschenfresser aus der Märchenwelt.

23 Im Folgenden beziehe ich mich auf meine Dissertation mit dem Titel: Texte im Dialog. Die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti, Frankfurt/M. u. a. 2008.

Copyrighted material

Soweit gleichen sich die Handlungen. Spannend wird es jedoch dort, wo Canetti von der Vorlage abweicht. Hier sind zunächst die Ketten entscheidend, die in beiden Stücken die Protagonistin fesseln. Die Ketten, die Lila im Brunnen einfach abwaschen kann, sind bei Canetti handfester Natur. Zu ihrer Verlobung und zur Hochzeit erhält Draga reale Ketten, die ihr zum Verhängnis werden. Vom Doktor befragt stammelt Draga:

> Ich liebte damals Ketten. Ich sammelte Ketten. Ich bekam Ketten. Sie sind mir geblieben... sie schienen so leicht.[24]

Doch die Ketten erweisen sich als eine schwere Last, der Draga nicht standzuhalten vermag. Ihre Schwester kommentiert dies wie folgt:

> Als Verlobungsgeschenk hat er ihr [Herr Iger, der ungeliebte Ehemann, N.L.] eine goldene Kette mitgebracht. Einmal wäscht sie sich mit der Kette und wird ganz schwarz. Das Zeug ist schwarz geworden.[25]

Und der Doktor folgert scharfsinnig: »Eisenketten«[26]; zuvor hatte er bereits bemerkt: »Ich kann Ketten entzwei reißen...«[27] Ob der Doktor dies wirklich vermag, lässt *Der Oger* offen. Das Stück endet jedoch mit der verheißungsvollen Regieanweisung: »Alle gehen auf Draga zu und umarmen sie«[28], nachdem Dragas Schwester begeistert ausgerufen hat: »Schwester, du bist gerettet«[29], ein intertextueller Verweis auf das Ende von *Faust I* und die Erlösung Gretchens. Auch für Gretchen sind Ketten, die eine Transformation durchlaufen, von Bedeutung. Wie Draga wird sie vom werbenden Mann, hier ist es Faust, der Mephistos Anweisungen folgt, mit goldenen Ketten beschenkt, und sieht sich am Ende erneut in Ketten, diesmal jedoch in Eisenketten, die sie als wahnsinnig gewordene Kindsmörderin im Kerker fesseln. Durch den Bezug auf *Lila* und auf das Ende von *Faust I* ruft *Der Oger* zwei unterschiedliche Erlösungsmodelle für Frauenfiguren auf. Dem schuldig gewordenen Gretchen wird am Ende des Stückes durch die Stimme Gottes eine Erlösung jenseits der Erdenzwänge zuteil. Dies

24 Veza Canetti: Der Oger. Ein Stück, Frankfurt/M. 1993, S. 61.
25 Ebenda, S. 92.
26 Ebenda.
27 Ebenda, S. 65.
28 Ebenda, S. 98.
29 Ebenda.

Copyrighted material

setzt eine Erlösung in einer anderen Sphäre gegen das irdische Gesellschaftssystem im Stück, das ein gefallenes Mädchen unbarmherzig ausgrenzt. Lila hingegen geschieht, wie beschrieben, eine wundersame Heilung durch die Kraft der im irdischen angesiedelten Fiktion, die ihre Freunde ihr vorspielen. Das Ende von *Der Oger* evoziert, unterstützt durch die intertextuellen Verweise, gängige Erwartungen von Rezipienten, die es gewohnt sind, Protagonistinnen entweder wie in *Lila* reintegriert oder wie in *Faust I* metaphysisch erlöst zu sehen und erschüttert diese. Draga wird in die Selbstständigkeit geführt, in der sie, so kann man überspitzt formulieren, mithilfe der Psychoanalyse ihre eigene Erlöserin wird.

Im Stück *Der Oger* wird unmissverständlich propagiert, dass die Freiheit der Gedanken der Beginn eines selbst bestimmten Lebens ist. Zu Beginn des letzten Aktes, der in auffälliger Weise mit dem Ausgang des Stückes korrespondiert, wird der Psychoanalytiker an das Krankenbett von Dragas kleiner Tochter gebeten und kommentiert seine Behandlungsmethode wie folgt:

> DOKTOR: Jetzt geh ich hinein und erzähl meiner kleinen Patientin ein Märchen. Wenn sie dabei einschläft, ist sie geheilt. Der Schlaf heilt.
>
> MILKA: Und gute Luft, das ist das Wichtigste.
>
> DOKTOR: Luft? Die Atmosphäre, ja. Luft allein genügt nicht.[30]

Die Heilkräfte liegen dem Doktor zufolge im Glauben an die Fantasie, die zum einen im Märchen und zum anderen im Traum gegeben ist. Das Märchen, das die Tochter kuriert, erfüllt damit die gleiche Funktion wie die Fiktion, die am Ende des Stückes der Mutter hilft. Handelt es sich bei dem Märchen für die Tochter um eine Kindergeschichte, so ist die Fiktion zur Heilung der Mutter eine gesellschaftlich bestimmte. Diese Verschiebung wird bereits in der zitierten Szene angelegt, indem der Doktor für eine glückende Heilung nicht »die Luft«, sondern die weit umfassendere »Atmosphäre« für verantwortlich hält. Im Kontext des Stückes, das den Umgang zwischen den Geschlechtern sowie gesellschaftliche Rollenkonvention thematisiert, liegt es nahe, den Begriff »Atmosphäre« synonym zu gesellschaftlichen Gegebenheiten und Strukturen zu setzten, die einer Reform bedürfen.

30 Ebenda, S. 79.

Copyrighted material

An dieser Stelle möchte ich den Bogen noch einmal zur Überschrift dieser Vorlesungsreihe schlagen, zu den Brüchen und den Umbrüchen. Veza Canettis Stück *Der Oger* fordert eindeutig einen gesellschaftlichen Umbruch in Bezug auf die Rolle der Frau. Das Stück kritisiert dezidiert die finanzielle Abhängigkeit von Frauen in der Ehe sowie eine bürgerliche Erziehung, die bereits die Mädchen in Unfreiheit und Perspektivlosigkeit führt. Diese Gesellschaftskritik, und dies ist das wirklich Spannende, setzt Canetti jedoch in Szene, indem sie sich auf ein Stück von Goethe bezieht, demnach auf den Text eines akzeptierten, rezipierten und kanonisierten Dichters. Ein Kanon konstituiert sich dadurch, dass ein Korpus von Werken als allgemeingültig, verbindlich und damit im umfassenden Sinne als hervorragend herausgehoben wird. Diese Auswahl funktioniert nur über den Ausschluss, über das Aussortieren anderer Texte. Dass dieses Verfahren mit Machtstrukturen verbunden ist und vielfach Autorinnen von der Exklusion betroffen waren, ist in der Forschung vielfach konstatiert worden. Umso bemerkenswerter ist Canettis Vorgehen in ihrem Stück *Der Oger* in Bezug auf Goethes *Lila*. Sie wählt den Text des großen Dichterkollegen und knüpft selbstbewusst und frei an seinen Text an. Damit gelingt ihr eine Umwertung, ja ein Umbruch. Der kanonisierte Goethe erscheint nicht mehr als das Andere, als das Diskursbestimmende, gegen das sie sich als Schriftstellerin behaupten muss. Sie verweigert sich damit einer Haltung, die Harold Bloom in seiner Untersuchung *Einflussangst* beschrieben hat. Er schildert dort, wie sich Dichter immer von der vorangegangenen Generation der Dichterväter bedroht sehen und aus dieser unterlegenen Position heraus kaum zur künstlerischen Äußerung fähig seien. Der Ausweg aus dieser Schwäche ist laut Bloom das Aufbäumen gegen die Vorgängertexte, indem sie im ›misreading‹, im bewussten Fehlverstehen im eigenen Text umgewertet und damit überwunden werden.[31] Explizit verweist Bloom darauf, dass dies nur den starken Dichtern möglich ist; alle schwachen Dichter, so der Umkehrschluss, versinken. Veza Canetti hingegen scheint in ihrem Schreiben, um es etwas lapidar auszudrücken, ein äußerst entspanntes Verhältnis zu Vorläufertexten gehabt zu haben. Sie nimmt sich nicht irgendeinen ›starken‹ Dichter, sie nimmt sich einen Text von Goethe zur Handlungsvorlage und geht dabei bildlich gesprochen nicht in die Knie, sondern begibt sich in einen Text-Dialog auf

31 Harold Bloom: Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung, Basel, Frankfurt/M. 1995, S. 21.

Copyrighted material

Augenhöhe. Es gelingt ihr damit, etwas wiederzubeleben, das sie bei Goethe bereits findet und offensichtlich bewundert: den unerschütterlichen Glauben an die Literatur als verändernde Kraft in der Welt. Und noch etwas gelingt Canetti mit *Der Oger*. Das Stück, ich habe es bereits kurz erwähnt, ist eine Umarbeitung des gleichnamigen Kapitels aus ihrem Roman *Die Gelbe Straße*. Im Roman kann sich die leidende Frau Iger nicht aus der schrecklichen Ehe befreien. Im Stück, das habe ich ausgeführt, wird ein Ausbruch mithilfe der Psychoanalyse aufgezeigt. Das Stück geht damit, in der Terminologie der Intertextualität gesprochen, auf zwei Prätexte zurück: auf Veza Canettis eigenen Roman und auf Goethes *Lila*. In Bezug auf den zuvor angesprochenen literarischen Kanon scheint mir darin eine Idee begründet, die erneut einen Bruch inszeniert: Den Einbruch der Schriftstellerin Veza Canetti in den Kanon. Indem sich Canetti in ihrem Stück in gleicher Weise bei einem eigenen Text und bei dem größten deutschen Dichter bedient, erscheinen die Vorläufertexte gleichwertig. Beide Texte werden als so bedeutend angesehen, dass es sich lohnt, sich erneut innerliterarisch mit ihnen auseinander zusetzten. Und beide Texte sind anschlussfähig und können weiter geschrieben werden und bieten Potentiale in Bezug auf eine Veränderung fest gefügter Gesellschaftsstrukturen. In dieser Art des Schreibens liegt meiner Meinung nach ein unerschütterlicher Glaube an die gesellschaftliche Verantwortung der Kunst. Deshalb habe ich meinem heutigen Vortrag auch einen Ausspruch als Überschrift gegeben, den Canetti ihrer Dichterfigur Knut Tell in den Mund legt: »Wenn wir Dichter nicht Haltung haben, wer sollte es sonst?«[32]

Der Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung des Schriftstellers bei Veza Canetti möchte ich anhand der Dichterfigur Knut Tell zum Schluss noch kurz nachgehen. Knut Tell erscheint in drei Texten Veza Canettis. Im Roman *Die Gelbe Straße*, in der Kurzgeschichte *Der Fund* und im Theaterstück *Der Tiger*. Als Wanderer zwischen den Werken ist er einer Veränderung unterworfen: In *Die Gelbe Straße* lebt Tell mit seinen Büchern, die »Wände waren bis zur Decke mit Büchern verstellt«.[33] Die Wände sind verstellt, wie auch sein Blick auf die Gesellschaft verstellt ist, denn er lebt mit seinen Büchern in einer Isolation, die es ihm unmöglich macht, mit Menschen in Kontakt zu treten, da für sie im übertragenen Sinne kein Platz ist: »Tisch, Divan,

32 Canetti (wie Anm. 1), S. 124.

33 Veza Canetti (wie Anm. 10), S. 25.

Copyrighted material

Sessel, jede Fläche war mit Büchern überhäuft.«[34] In Tells »Kopf drängte sich eine dumpfe, schwere Masse zusammen, wie bei der Erschaffung der Welt«[35] heißt es im Roman und er trägt diesen Kopf »so hoch, als pflegte er über die Dächer der Häuser zu schaun«[36]. Sein Blick ist also derart nach oben gerichtet, dass ihm das menschliche Elend in den Häusern und auf den Straßen verborgen bleibt und sein bisweilen aufflammendes soziales Engagement in duckmäuserische Bequemlichkeit mündet. Als eines Tages ein Bananendieb in Tells Wohnung ein Versteck vor der Polizei sucht, ist Tell begeistert und rät ihm, doch lieber Juwelen zu stehlen:

> »Da können Sie dann reisen!« [...]
>
> »Ja, Sie können reisen. Sie können nach Bali fahren. Ich borge Ihnen ein Buch über Bali. Und Sie können sich eine Bibliothek kaufen, eine viel größere, zehnmal mehr Bücher.«[37]

Deutlich wird hier, wie sehr Tell in seiner Welt der Bücher gefangen ist und wie er die Wirklichkeit nur über die Vermittlung der Schrift wahrzunehmen vermag.

Auch die Kurzgeschichte *Der Fund* stellt den Dichter Knut Tell in den Mittelpunkt und berichtet von der Weltfremdheit seines Schreibens, das menschliche Beziehungen lediglich als Inspirationsquelle für die Literatur missbraucht: Aus einer finanziellen Notlage heraus beginnt Knut Tell im Fundbüro zu arbeiten, da ihn seine Freundin davon überzeugen konnte, dass das Fundamt eine Fundgrube für dichterische Ideen sei. In einer Handtasche findet er den Brief einer unglücklichen Proletarierin, sucht sie auf und lässt sich ihre von Ungerechtigkeiten der Klassenhierarchien bestimmte Geschichte erzählen. Außer einer Romantisierung des Unglücks in seinen Gedanken und in einer Geschichte, die er darüber schreibt, geschieht jedoch nichts. Tells Beschäftigung mit den Themen des alltäglichen Lebens bleiben nichts als »Seifenblasen«, die er »in die Luft geworfen hatte«[38].

34 Ebenda.

35 Ebenda, S. 26.

36 Ebenda, S. 31.

37 Ebenda, S. 25f.

38 Veza Canetti: Der Fund. In: Dies.: Der Fund. Erzählungen und Stücke. München, Wien 2001, S.11–17, hier S. 17.

Copyrighted material

Dem antriebsarmen und den gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten gegenüber ignoranten Dichter Tell aus *Die Gelbe Straße* und *Der Fund* steht in der Kurzgeschichte von Veza Canetti *Der Dichter* die Entwicklung des Proletariers Gustel zum Schriftsteller gegenüber. Gustel erlebt den Gegensatz zu den bürgerlichen Kindern, wird von ihnen ausgegrenzt und findet nur bei seinem Lehrer Anerkennung. Später wird Gustel selbst Lehrer und »gewann die Knaben durch den fanatischen Eifer, mit dem er Gerechtigkeit übte«[39]. In seiner pädagogischen Tätigkeit liegt der Beginn seiner Dichtung, denn er verstand es, »bewegte Schilderungen« zu schreiben und »es stellte sich heraus, daß ein Dichter in ihm steckte. Sofort wurde er aufgefordert, seine Lebensgeschichte niederzuschreiben.«[40] Damit sind die zwei wichtigen Quellen für sein Schreiben genannt, die ihn in auffälliger Weise vom bürgerlichen Dichter Knut Tell unterscheiden: Gustel ist Pädagoge, was sein Interesse an der Gesellschaft und seine Verantwortung der folgenden Generation gegenüber belegt, und er schreibt seine Biografie, knüpft mit der Kunst unmittelbar und mit dem Anspruch der Authentizität an das Leben an. Darüber hinaus reagiert er mit seinem Schreiben auf seine eigene Lesesozialisation, die Identität stiftend wirkt: »Als er allein lesen konnte, schien ihm, als wäre er jetzt erst zur Welt gekommen. Alles vorher war dumpf.«[41]

Knut Tell im Theaterstück *Der Tiger* ist zwischen diese beiden Entwürfe einer Dichterfigur gestellt. Er ist weiterhin der bürgerliche Dichter Knut Tell, steht jedoch unter dem Einfluss der sozial verantwortlichen Bildhauerin Diana, in die er sich verliebt. Ihr gegenüber spricht er den bedeutungsschweren Satz, sein Kredo seiner künstlerischen Arbeit: »Wenn wir Dichter nicht Haltung haben, wer sollte es sonst?«[42] Er selbst bleibt bis hin zu seinem Nachnamen ambivalent. Tell verweist zum einen auf das englische ›to tell‹, dem unbestimmten Erzählen. Er erinnert aber auch an Wilhelm Tell, den Kämpfer gegen die Tyrannenmacht. Der Dichter Knut Tell scheint zwischen diesen Polen angesiedelt und er hat die Wahl, sich zu entscheiden. Dass Veza Canetti mit dieser Dichterfigur ein Beispiel geben wollte und die Verantwortung der Dichtung innerhalb der Gesellschaft herausstellt, scheint mir angesichts ihrer Werke evident. Ebenso, dass sie

39 Veza Canetti: Der Dichter. In: Ebenda, S.18–22, hier S. 21.

40 Ebenda, S. 21.

41 Ebenda, S. 20

42 Canetti (wie Anm. 1), S. 124.

Copyrighted material

sich selbst, vor die Wahl gestellt, wohl entschieden von den Erzählern, gewissermaßen den ›to-tells‹, abgewandt und den Wilhelm Tells, den Kämpfern, zugehörig erklärt hätte.

Das schmale Werk Canettis mit seinen drei Theaterstücken, zwei Romanen und achtzehn Kurzgeschichten ist eine Herausforderung. Es ist eine Herausforderung, weil die Texte stilistisch herausragend sind, weil sie sperrig sind und weil sie sich Themen zuwenden, die bis heute nichts an ihrer Brisanz verloren haben. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich bislang nur wenig mit ihren Texten befasst[43] und im Feuilleton ist sie häufig nur die Frau an der Seite des Nobelpreisträgers. Sich mit Veza Canettis Texten zu beschäftigen, ist demnach noch weitestgehend Pionierarbeit und es bleibt zu hoffen, dass ihr Werk verstärkt in die literaturwissenschaftlichen Debatten einbezogen wird, wo es als wertvoller Vertreter der Literatur der dreißiger Jahre und des Exils auch hingehört.

43 Nicole Schreiber: Bibliographie Veza Canetti. In: Veza Canetti. Hrsg. v. Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier. Graz, Wien 2005, S. 219–232.

Copyrighted material

Copyrighted material

1930
1940
1950
1960

Dieter Schiller

Frauen im Umkreis der proletarisch-revolutionären Literatur

Von schreibenden Frauen soll im Folgenden die Rede sein, die in den zwanziger und dreißiger Jahren zur proletarisch-revolutionären Literaturbewegung gehörten oder ihr nahe standen. Nicht alle hatten ein kommunistisches Parteibuch in der Handtasche, aber alle verstanden ihr Schreiben als Beitrag zur sozialen Revolutionierung des gesellschaftlichen Lebens. Wie alle Kommunisten oder mit der Kommunistischen Partei Sympathisierende, betrachteten sie die Arbeiterklasse, den klassenbewussten Teil des Proletariats, als treibende Kraft der geschichtlichen Entwicklung, der die Zukunft gehört.

Freilich, wenn heute überhaupt noch von proletarisch-revolutionären Schriftstellern die Rede ist, denkt selbst der leidlich informierte Leser in der Regel meist an den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands und seine Mitglieder. Nicht ganz zu Unrecht, denn der Bund ist tatsächlich der wichtigste Zusammenschluss von Autoren gewesen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren mit dem revolutionären Flügel der deutschen Arbeiterbewegung verbunden hatten. Dennoch repräsentiert er beileibe nicht alle Schreiber aus dem literarischen und publizistischen Umfeld der kommunistischen Bewegung. Zum einen gab es ja schon vor der Gründung des Bundes im Jahr 1928 Anfänge einer revolutionären Literatur, und zum anderen mochten durchaus nicht alle Journalisten, Arbeiterkorrespondenten, Publizisten und Schriftsteller, die zu dieser Literatur beitrugen, sich der Disziplin des Bundes unterwerfen.[1] Es war nicht jedermanns Sache, sich in den einander widerstreitenden literaturpolitischen Gruppierungen des Bundes und den programmatischen

1 Vgl. Dieter Schiller: Vom Expressionismus zum Bund. Wege der proletarisch-revolutionären Literatur in Deutschland 1918–1932. In: Ders.: Über Ottwalt, Herzfelde und den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Studien und Dokumente, Berlin 2002.

Copyrighted material

Richtungskämpfen zwischen ihnen zurechtzufinden, selbst wenn man seine grundsätzlichen Ziele billigte.

Im Übrigen ist es durchaus nicht immer klar, wer die Mitgliedskarte des Bundes besaß und wer nicht, denn die Mitgliederlisten mussten zu Beginn der Nazizeit vernichtet werden. Deshalb geht es für mich im Folgenden nicht um den Bund, sondern immer um die Zugehörigkeit zur proletarisch-revolutionären Literaturbewegung im weiteren Sinne, wie sie sich seit dem Ende des Ersten Weltkrieges und in der revolutionären Nachkriegskrise der zwanziger Jahre herausgebildet hat.[2]

Um keine falschen Erwartungen zu wecken, sage ich gleich zu Beginn, dass hier über die vielen Mitarbeiterinnen und Helferinnen in den Redaktionen, Kulturorganisationen, Verlagen und im Literaturvertrieb nicht gesprochen werden wird. Ich rede auch nicht von den Helferinnen an der Schreibmaschine, ohne die eine nennenswerte Literatur kaum entstanden wäre. Die Frage, der ich nachgehen will, ist, was schreibende Frauen – soweit sie sich als Schriftstellerinnen verstanden – in diese literarische Bewegung einbringen konnten.

Ganz zweifellos wurde diese Bewegung von Männern dominiert, und das gilt nicht nur zahlenmäßig – letztendlich hatten immer sie das Sagen. Doch immerhin gab es neben ihnen zumindest eine Schriftstellerin von überragendem literarischen Gewicht: Anna Seghers. Sie hat sich mit der Legende vom *Aufstand der Fischer von St. Barbara* von 1928 schon früh in die erste Reihe der deutschen Autoren geschrieben, ganz unabhängig von jeder politischen Farbenlehre. Im Kreis der Frauen, von denen hier die Rede sein soll, konnte sie als einzige Autorin weltliterarischen Rang erobern.[3] Im Jahr 1932 entwarf sie im Roman *Die Gefährten* ein detailliertes Panorama der zeitgenössischen revolutionären proletarischen Kämpfe in Ungarn, Polen, Italien, Bulgarien und China. Mit leidenschaftlicher Nüchternheit geht sie – am Vorabend des nazifaschistischen Sieges in Deutschland – den Antrieben nach, die das Denken und Handeln der Akteure dieser Klassenkämpfe bestimmten. Einen zentralen Helden hat das Buch nicht, aber es war als ein Heldenbuch gedacht, ein kollektives Porträt der vielen

2 Eine Einführung mit ausführlicher Bibliografie gibt Walter Fähnders: Proletarisch-revolutionäre Literatur der Weimarer Republik (=Sammlung Metzler Band 158), Stuttgart 1977.

3 Eine Einführung (mit Bibliografie) gibt Sonja Hilzinger: Anna Seghers, Stuttgart 2000. Eine ausführliche Biografie bietet Christiane Zehl Romero: Anna Seghers. Eine Biographie 1900–1947, Berlin 2000.

Copyrighted material

Einzelnen, die ihr Leben – um mit Brecht zu reden – der »dritten Sache« gewidmet haben.Wer die Hefte der Zeitschrift des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller mit dem Titel *Die Linkskurve*[4] – durchblättert, kann leicht feststellen, dass Anna Seghers die einzige Autorin ist, deren Texte immer wieder im literarischen Hauptteil der Zeitschrift gedruckt werden und nicht nur unter den Rezensionen und Glossen. Der – wenn ich so sagen darf – ›repräsentative‹ Bereich der Hefte ist weitgehend den männlichen Bundesmitgliedern vorbehalten. Ich sehe darin freilich keine bewusste Diskriminierung, sondern zuerst und vor allem einen Reflex der tatsächlichen Zusammensetzung und Struktur des Bundes. Man muss sogar sagen, dass unter den Rezensenten, Berichterstattern und im Glossenteil bemerkenswert viele Frauen zu Wort kommen.

Wenn – um nur dieses Beispiel zu nennen – im Jahrgang 1932 die *Winke für das theoretische Studium*[5] der Mitglieder und sogar eine ausführliche kritische *Revue bürgerlicher Literaturgeschichten*[6] aus der Feder einer gewissen Trude Richter publiziert werden, ist das Folge des Umstands, dass mit Jahresbeginn die Studienrätin Dr. Erna Barnick (1899–1989) unter dem Pseudonym Trude Richter zum Ersten Sekretär des Bundes gewählt worden war und für die Bildungsarbeit die Verantwortung trug. Ihr bürgerlicher Name musste allerdings streng geheim bleiben, um ihr nicht jede Möglichkeit gänzlich zu verbauen, im Schuldienst tätig zu bleiben. Sie konnte – das sei nur am Rande vermerkt – auch ihre Lebensgemeinschaft mit Hans Günther nicht legalisieren, weil das ganz unabhängig von ihrem politischen Engagement unweigerlich den Verlust ihrer Anstellung und damit auch ihrer finanziellen Lebensgrundlage bedeutet hätte. Hans Günther, ein kommunistischer Publizist und Theoretiker der proletarisch-revolutionären Literatur, ging nach Moskau und schrieb dort eine der bedeutendsten zeitgenössischen faschismusanalytischen Studien (*Der Herren eigener Geist*, 1935).[7] Nach Hitlers Machtantritt

4 Vgl. Die Linkskurve. Berlin 1929–1932. Bibliographie einer Zeitschrift, bearbeitet von Dieter Kliche und Gerhard Seidel, Berlin, Weimar 1972.

5 Die Linkskurve (1932), Heft 3, S. 27f.

6 Die Linkskurve (1932), Heft 9, S. 22ff.

7 Hans Günther: Der Herren eigener Geist. Die Ideologie des Nationalsozialismus, Moskau, Leningrad 1935. Neudruck in: Hans Günther: Der Herren eigener Geist. Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Werner Röhr unter Mitarbeit von Simone Barck, Berlin, Weimar 1981.

Copyrighted material

war Trude Richter zunächst illegal tätig[8], emigrierte dann – um der Verhaftung zu entgehen – nach Prag und folgte ihrem Mann in die Sowjetunion. Dort war sie Dozentin für deutsche Sprache und Literatur, bis sie 1936 in die Mühlen der stalinistischen ›Säuberungen‹ geriet und Jahrzehnte in Straflagern und Verbannung verbringen musste. Ihr Mann wurde ein Opfer des stalinistischen Terrors. Die Aufzeichnungen über ihr Leben[9] mögen dem heutigen Zeitgeist zuwiderlaufen, lesenswert und anrührend sind sie allemal geblieben.

Es waren starke Frauen, von denen hier die Rede ist, selbstbewusst und selbstbestimmt, wenn auch nicht immer selbstsicher. Nicht selten waren sie abenteuerlustig und welthungrig, immer aber hatten sie einen offenen Blick für die sozialen Vorgänge und Probleme ihrer Zeit. Angesichts der sich überstürzenden Ereignisse in Politik und Zeitgeschichte ging es ihnen nicht nur darum, aktiv ihr eigens Leben zu gestalten, sie waren auch bereit, es für ihre Überzeugungen in die Bresche zu werfen. So sehen denn meist auch ihre Lebensläufe aus. Ich kann und will mich hier nicht auf eine Aufzählung möglichst vieler Namen einlassen und mich ebenso wenig auf die kleine Zahl von schreibenden Frauen beschränken, die bei älteren Lesern vielleicht noch im Gedächtnis haften. Sprechen möchte ich vielmehr über einige, die mir wichtig und bemerkenswert scheinen, ohne viel zu fragen, ob sie zu den Vergessenen der Literaturgeschichte zählen oder nicht. Aus praktischen Gründen konzentriere ich mich dabei auf Frauen, deren Lebensumstände und literarische Arbeiten zumindest in den Grundzügen überschaubar sind – in nicht wenigen Fällen sind sie es ja leider nicht mehr.

Auffällig ist, wie viele ihrer größeren Arbeiten ungedruckt blieben und deshalb nicht selten in den Wirren dieser unruhigen Jahre verloren gingen. So findet sich in dem legendären Sammelband *30 neue Erzähler des neuen Deutschland*[10], der 1932 in Wieland Herzfeldes Malik-Verlag erschienen ist, ein Beitrag von Maria Greßhöner (1908–1942),

8 Vgl. Dieter Schiller: Stimme aus Deutschland. Der Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Berlin und Paris 1933–1935 (=Pankower Vorträge Heft 72), Berlin 2005, S. 17ff.

9 Trude Richter: Die Plakette. Vom großen und vom kleinen Werden, Halle/S. 1972; sowie Trude Richter: Totgesagt. Erinnerungen. Mit Nachbemerkungen von Elisabeth Schulz-Semrau und Helmut Richter, Halle, Leipzig 1990.

10 Dreißig neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa (1932). Herausgegeben und eingeleitet von Wieland Herzfelde (1932). Mit einem Nachwort von Bärbel Schrader, Leipzig 1983.

Copyrighted material

bekannter unter ihrem späteren Namen Maria Osten. Erzählt wird da von einem ehemaligen Saisonarbeiter in Ostelbien, dessen Privileg eine kalte Kammer ist, während seine Leidensgenossen in Baracken kampieren.[11] Mit dem ländlichen Milieu war die Autorin vertraut, sie stammte aus einer deutschnationalen Gutsbesitzerfamilie. 1925 war sie nach Berlin gekommen und arbeitete seit 1928 im Malik-Verlag bei Wieland Herzfelde. Sie war Kommunistin und lernte während ihrer kurzen Ehe mit einem sowjetrussischen Regisseur die UdSSR kennen.[12] In der biografischen Nachbemerkung zur erwähnten Anthologie von 1932 ist zu lesen, sie habe soeben ihren Roman mit dem Titel *Kartoffelschnaps. Eine ostelbische Chronik* beendet.[13] Vier Jahre später – im Juli 1936 – heißt es in einem ihrer Briefe, sie habe dieses Buch nun im Exilverlag Querido untergebracht und hoffe, es werde im Herbst erscheinen.[14] Aber noch im Mai 1938 teilt der Sänger Ernst Busch in einem Brief aus Barcelona einem Freund mit, Maria Osten sitze in Paris und schreibe ihren *Kartoffelschnaps*-Roman zu Ende.[15] Erscheinen sollte er nun im Verlag 10. Mai, den sie selbst zusammen mit Willi Bredel aufgebaut hatte.[16] Wir wissen nicht, ob der Text vielleicht niemals zu Ende geschrieben worden ist, oder ob Umarbeitungen den Abschluss verzögert haben. Veröffentlicht worden sind jedenfalls nur einige Bruchstücke aus dem Roman[17]; das Buch, das ihre wichtigste Arbeit, ihr Hauptwerk gewesen wäre, ist niemals erschienen und das Manuskript seither verschollen. Was wir wissen ist, dass

11 Maria Greßhöner: Zigelski hatte Glück. In: Ebenda, S. 375ff.

12 Zur Biografie vgl. Ursula El-Akramy: Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten, Hamburg 1998.

13 Dreißig neue Erzähler (wie Anm. 10), S. 484.

14 Dieter Schiller: Maria Osten und Willi Bredel – Die Pariser Redaktion der Zeitschrift *Das Wort*. In: Dieter Schiller: Zwischen Moskau und Paris. Skizzen zu Willi Bredel als Literaturpolitiker und Verleger in den Jahren 1934–1939 (=Pankower Vorträge Heft 84), Berlin 2006, S. 21.

15 Ernst Busch: Briefe an G. M. Schneerson (Brief vom 19. 5. 1938). In: Neue deutsche Literatur (1986), Heft 7, S. 35.

16 Vgl. Dieter Schiller: »Wir konnten nicht mit dem K-Unglück rechnen...« Willi Bredel und der Verlag 10. *Mai* in Paris. In: Schiller (wie Anm. 14, Zwischen Moskau), S. 39ff.

17 Maria Greßhöner: Mehlgast. In: 24 deutsche Erzähler, hrsg. v. Hermann Kesten, Leipzig 1928; Greßhöner (wie Anm. 11); Maria Osten: Das Vieh rückt ein. In: Deutsch für Deutsche (Tarnschrift), Paris 1935; Maria Osten: Ostelbien. In: Das Wort (1937), Heft 3–4.

Copyrighted material

Maria Osten – seit 1932 Lebensgefährtin des sowjetischen Journalisten und Verlegers Michail Kolzow – nach ihrer Übersiedlung nach Moskau viel für die Zeitung gearbeitet hat, als Korrespondentin vom Saarkampf und vom Spanischen Bürgerkrieg berichtete und von 1936 bis 1939 an der Gründung und der redaktionellen Arbeit der deutschsprachigen Moskauer Zeitschrift *Das Wort* maßgeblich beteiligt war.[18] Als größere Publikation ist von ihr noch ein sehr sowjet-euphorisches Kinderbuch erschienen, das von einem saarländischen Jungen in der Sowjetunion erzählt – sein Titel ist *Hubert im Wunderland* (1935).[19] Außerdem soll noch eine Sammlung ihrer Spanien-Reportagen in russischer Sprache (1937) herausgekommen sein. Seit 1938 war sie in Frankreich tätig und ging 1939 nach Moskau zurück, um für ihren Freund und Genossen Kolzow einzutreten, der als angeblicher ›Staatsfeind‹ verhaftet worden war.[20] Einige Zeit fand sie noch Arbeit in einem Moskauer Filmstudio. Sie hat die Familie Brechts 1941 auf deren Durchreise nach Amerika betreut und sich um die sterbende Margarete Steffin bis zu deren Tod gesorgt. Dann wurde auch sie verhaftet und im Jahr 1942 in Saratow erschossen[21] – wie so viele ihrer kommunistischen Genossen.

Ungedruckte Bücher finden sich freilich auch im Nachlass einiger Autorinnen aus dem proletarisch-revolutionären Umfeld, denen ein solch bitteres Schicksal erspart blieb. Die damals blutjunge Elfriede Brüning hatte als Redaktionssekretärin einer Zeitschrift für Filmtechnik begonnen für die bürgerliche Presse zu schreiben – unter anderem im *Berliner Tageblatt*, der *Vossischen Zeitung*, dem *Börsen-Courier* und der *Frankfurter Zeitung*. Zu Beginn des Jahres 1930 trat sie der KPD bei

18 Vgl. Simone Barck: »Dabei ist es wirklich wichtig, diese Zeitschrift zu haben.« Zur redaktionellen und kommunikativen Spezifik der kommunistisch geführten Literaturzeitschrift Das Wort. In: Das linke Intellektuellenmilieu in Deutschland, seine Presse und seine Netzwerke (1890–1960), hrsg. v. Michel Grunewald in Zusammenarbeit mit Hans Manfred Bock, Bern 2002, S. 499ff.

19 Maria Osten: Hubert im Wunderland. Vorwort von G. Dimitroff, Moskau 1935.

20 Vgl. Arkadi Waksberg: Die Verfolgten Stalins. Aus den Verliesen des KGB, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 21ff.

21 Vor allem über die Jahre der Verfolgung in der Sowjetunion berichtet Simone Barck in: Simone Barck, Anneke de Rudder, Beate Schmeichel-Falkenberg (Hrsg.): Jahrhundertschicksale. Frauen im sowjetischen Exil, Berlin 2003, S. 19ff.

Copyrighted material

und gehörte seit 1932 zum Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Dort suchte sie der Forderung nach einer Literatur mit klassenkämpferischem Inhalt gerecht zu werden und geriet folgerichtig in eine Schreibkrise, als sie sich polemisch von den Vorstellungen der Redaktionen abwandte, für die sie bisher ›von der Sonnenseite des Lebens‹ geschrieben hatte. Die Debatten im Bund verwirrten sie eher, aber die konkrete Kritik der Bundesmitglieder an ihren Arbeiten beeindruckte sie tief. Von nun an wandte sie sich nun ganz der kommunistischen Presse zu, schrieb Betriebsreportagen und Berichte aus dem proletarischen Alltag für die *Welt am Abend*, *Berlin am Morgen* und die *Neue Montagszeitung*. Seit Herbst 1932 arbeitete sie an einem kleinen Roman über das Schicksal einer Berliner Handwerkerfamilie in der Zeit der großen Krise um 1929. Sie hat ihm den ironisch-polemischen Titel *Handwerk hat goldenen Boden*[22] gegeben – Jahrzehnte später wurde für den Druck der sachlichere, nüchterne Titel *Kleine Leute* gewählt.

Das ist die Geschichte ihrer eigenen Familie, besser gesagt: ihrer Eltern, denn die Figuren ihrer beiden Kinder sind weniger ausgeprägt. Es geht um kleine Leute, den Tischlermeister Hermann Wegener, der Wert legt auf seine Selbstständigkeit und von Politik wenig wissen will, und um seine Frau Anna, eine resolute, zupackende Frau mit »unverwüstlichem Optimismus, der sie blind machte gegenüber der Realität, sie aber immer wieder befähigte, aus dem wirtschaftlichen Dilemma einen Ausweg« zu suchen.[23] Erzählt wird von einem kleinen Handwerker, der – wie viele seiner Kollegen – erbittert um seine Existenz kämpft, und schließlich doch stempeln gehen muss, und seiner Frau, die den Abstieg durch Gründung einer Leihbibliothek aufzuhalten versucht und damit doch nur die Last der Schulden vermehrt. Das wird handfest erzählt, mit grober, aber treffender Charakterisierung ihrer Haltung, ihres Alltags und des Milieus, in dem sie leben. Etwas klischeehaft wirkt dagegen der Weg der Kinder, des Sohnes vom Pfadfinder zur Hitlerjugend und der Tochter vom Horizont der kleinen Angestellten zur kommunistischen Sympathisantin. Doch werden auch diese Passagen der Handlung mit einigen

22 Ich stütze mich auf die autobiografische Darstellung Elfriede Brünings im Nachwort zum Roman *Kleine Leute*, erschienen im Mitteldeutschen Verlag Halle 1988, sowie in *Und außerdem war es mein Leben. Aufzeichnungen einer Schriftstellerin*, Berlin 1994.

23 Zu diesem Buch. In: Elfriede Brüning: Kleine Leute. Roman, Rostock 2002. S. 151.

Copyrighted material

charakteristischen und ausdrucksstarken Episoden in das Milieu des Berliner Nordens eingefügt.

Das Buch ist ein Erstling, mit den Stärken und Schwächen eines Debüts. Damals – ihre Freunde hatten an eine Publikation in der Reihe der *Rote-Eine-Mark-Romane* gedacht – kam eine solche Stoffwahl der Autorin der Forderung entgegen, sich literarisch den kleinbürgerlichen Schichten zuzuwenden, um den Nationalsozialisten das Wasser abzugraben. Sehr zurückhaltend, aber entschieden ist diese Stoßrichtung dem Text eingeschrieben, und so war an eine Publikation im Lande nicht mehr zu denken, als das Buch im Februar 1933 fertig war – denn Hitler war inzwischen zur Macht gelangt. Die Autorin nahm am Widerstand der illegalen Berliner Gruppe des Bundes teil und entging mit Glück und Geschick zwar nicht der Verhaftung, aber der Verurteilung durch die Nazijustiz.[24] Ein Druck des Buches in Wieland Herzfeldes Malik-Verlag Prag kam nicht zustande, und so geriet es auch bei der Autorin in Vergessenheit. In die Hand der Leser kam es erst nach Jahrzehnten, als Zeitdokument und Zeugnis einer sonst wenig ausgeprägten Facette der proletarisch-revolutionären Literatur – wie die Autorin versichert, ohne dass ein Wort am ursprünglichen Text verändert worden wäre.[25]

Bis heute ungedruckte Bücher finden sich im Nachlass von Lu Märten und Cläre Jung, zwei Frauen der älteren Generation, die die Nazijahre in Deutschland überstanden haben und die Zeit ihrer politischen Isolierung durch Roman-Projekte zu überbrücken hofften. Lu Märten (1879–1970) hatte sich schon seit Beginn des Jahrhunderts mit kultursoziologischen Untersuchungen und Publikationen zur *Grundlegung einer historisch-materialistischen Ästhetik* einen Namen gemacht. Sie flüchtete 1935/36 ins belletristische Fach und schrieb das umfangreiche Manuskript *Yali. Ein Roman von allem Werden*.

Am 10. Mai 1933 war ihr theoretisches Hauptwerk mit dem Titel *Wesen und Veränderung der Formen/Künste*[26] auf den Scheiterhaufen der Bücherverbrenner geworfen worden. Auf Anregung sowjetischer

24 Vgl. Schiller (wie Anm. 8), S. 51ff.

25 Elfriede Brüning: Kleine Leute. Roman. Mit autobiographischen Notizen der Autorin, Leipzig 1988, S. 260.

26 Lu Märten: Wesen und Veränderung der Formen/Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen, Frankfurt/M. 1924. Eine überarbeitete Neuauflage erschien unter dem Titel: Wesen und Veränderung der Formen und Künste. Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen.

Copyrighted material

Institutionen geschrieben, war es schon 1924 im Druck erschienen, freilich unter deutschen Genossen von Anfang an umstritten[27] – nicht zuletzt bei Leuten aus dem späteren Führungskreis des Bundes. Denn Lu Märten betonte die Bedeutung handwerklichen Könnens und des verfügbaren Materials für jede künstlerische Produktion und Rezeption. Von diesem Ansatz ausgehend, versuchte sie, die Veränderungen im Ensemble der Künste aus der Entwicklung der Produktivkräfte zu erklären. Das machte sie aufgeschlossen für neue künstlerische Verfahrensweisen, für neue Formen und Genres, die aus der Synthese verschiedener Künste entstehen, vor allem für die damals aufkommenden neuen Medien Rundfunk und Film mit ihren kommunikativen Möglichkeiten. Der Vorwurf, Lu Märten entpolitisiere damit die ästhetischen Probleme, geht zweifellos am Kern ihrer Bestrebungen vorbei. Ohne sich beirren zu lassen, vertrat sie ihre Auffassungen selbstbewusst als kommunistische Rednerin und kulturpolitische Publizistin in der Öffentlichkeit. Eine Auswahl ihrer wichtigsten Schriften ist jedoch erst 1982 im Verlag der Kunst, Dresden, unter dem Titel *Formen für den Alltag*[28] erschienen.

Auch Cläre Jung hat Mitte der dreißiger Jahre in Hitlerdeutschland einen autobiografisch getönten Roman geschrieben. Das ist – wie sie in ihren Erinnerungen berichtet – die Geschichte von drei Generationen, angelehnt an ihre eigene Familiengeschichte. Der Titel ist *Baumann-Erben*, die drei Teile des Romans sind überschrieben: *Der Vater – Idyllica, Die Söhne – Gefallene Engel, Die Enkel – Eine Welt entsteht*.[29] Schon diese Titel sind eine Abbreviatur des erzählerischen Bogens über ein Zeitalter hinweg. Das Buch war nicht für die Schublade geschrieben, es sollte noch während der Hitlerjahre in einem Braunschweiger Verlag legal erscheinen. Daraus wurde freilich nichts, denn der Förderer starb – an eben dem Tag, als die Nazis ihn verhaften wollten. Nach dem Kriege bemühte sich die Autorin weiterhin um

27 Auseinandersetzungen gab es mit Gertrud Alexander über die Schrift *Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste. Eine pragmatische Einleitung* (Berlin 1921) in der *Roten Fahne* (20. 5. 1921 und 29. 5. 1921) und *Die Internationale* ((1921), Heft 3, S. 180ff.) sowie mit Karl August Wittfogel in *Die Linkskurve* ((1931), Heft 5, (1931), Heft 6) nach dessen Kritik an den Auffassungen Lu Märtens in der Aufsatzserie *Zur Frage der marxistischen Ästhetik*.

28 Lu Märten: Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge. Auswahl, Kommentare, Bibliographie und Nachwort von Rainhard May, Dresden 1982.

29 Cläre Jung: Paradiesvögel. Erinnerungen, Hamburg o. J., S. 161ff.

Copyrighted material

den Druck, doch der Aufbau-Verlag lehnte ab, mit der – sicher fragwürdigen – Begründung, er habe bereits drei Bücher mit ähnlicher Thematik von Becher, Bredel und Erpenbeck verlegt.[30] Immerhin, dieses Manuskript ist im Nachlass erhalten und wartet auf Auswertung.

In den zwanziger Jahren war Cläre Jung (1892–1981) mit Franz Jung verheiratet, einem Schriftsteller und führendem Funktionär der Kommunistischen Arbeiterpartei, und blieb ihm auch nach der Trennung lebenslang verbunden.[31] Sie hatte im Ersten Weltkrieg mit der bürgerlichen Konvention gebrochen, fasziniert vom neuen Lebensgefühl der rebellierenden jungen Intelligenz, aber auch von der sozialistischen Idee und den mit ihr verbundenen Vorstellungen von einer aktivierenden Kunst. Ihr zentrales schriftstellerisches Thema, schrieb Cläre Jung in ihren Erinnerungen, sei »die Eroberung des Menschen durch sich selbst« gewesen, »die Bekämpfung der Flucht in die Paradiessehnsucht zugunsten der Bewältigung der Realität, der gesellschaftlichen Verantwortung des Einzelnen in der Welt«.[32] Das ist, nicht ohne selbstkritischen Unterton, aber durchaus selbstbewusst aus der Rückschau auf ihr eigenes Leben formuliert.

Ihr Leben war das einer Schriftstellerin und Journalistin, die nur wenige ihrer belletristischen Texte veröffentlichen konnte. Dabei stand sie zur Zeit des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit mitten im literarischen Leben und war bekannt mit vielen namhaften Leuten. Georg Heym hat sie mit Franz Pfemfert – dem Herausgeber der Zeitschrift *Die Aktion*[33] – bekannt gemacht und dieser mit Franz Jung. Durch ihn fand sie zum Kreis der Linkskommunisten, sie hat Franz Jung bei seiner Tätigkeit für die russische Hungerhilfe und beim wirtschaftlichen Aufbau in der Sowjetunion unterstützt. Sie war aber auch die wichtigste Helferin bei seinen vielen Pressekorrespondenz-Diensten und publizistischen Unternehmungen.[34] Von diesen erwies sich nur der seit 1927 wöchentlich erscheinende *Deutsche Feuilleton-*

30 Es handelte sich dabei um Johannes R. Bechers *Abschied*, Willi Bredels *Die Väter* und Fritz Erpenbecks *Gründer*.

31 Vgl. Fritz Mierau: Das Verschwinden von Franz Jung. Stationen einer Biographie, Hamburg 1998.

32 Ebenda, S. 49, 171.

33 Vgl. dazu: Die Aktion 1911–1918. Einführung und Auswahl von Thomas Rietzschel, Berlin, Weimar 1986.

34 Vgl. Franz Jung: Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit. Mit einem Nachwort von Fritz Mierau, Leipzig 1991, S. 108, 174, 286, 384.

Copyrighted material

Dienst als dauerhaft, dessen Inhaberin, Herausgeberin, Redakteurin, Sekretärin und Expedientin sie war. Dieser Dienst brachte Kulturnachrichten über Film, Funk, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik und war – besonders während der Weltwirtschaftskrise und in den Jahren der Nazi-Herrschaft – nur schwer durch die Klippen der finanziellen Risiken und der Zensur zu steuern. Von den erzählenden Texten Cläre Jungs nenne ich nur den kurzen Roman *Aus der Tiefe rufe ich* (1946)[35], eine Chronik der Schicksale jüdischer Menschen aus Berlin in den Jahren 1938 bis 1943, die teils resignierend, teils hoffend oder aufbegehrend ihrer Vernichtung entgegensehen. Erschienen ist dieses erschütternde Buch 1946 im Aufbau-Verlag und dann nicht wieder. Es macht darum neugierig auf ihre Erzählung über die Arbeit im sowjetischen Kinderheim der beginnenden zwanziger Jahre und andere Geschichten aus dem Nachlass, von denen Cläre Jung in ihren Erinnerungen berichtet. Aber wenn auch vieles im Archiv verschüttet bleiben mag, ihre 1955 geschriebenen, viel später erst veröffentlichten Erinnerungen mit dem Titel *Paradiesvögel* – andere Titel lauteten sachlicher *Ein Rechenschaftsbericht* oder *Chronik eines Lebens*[36] – sind eine faszinierende Lektüre, die manche eingefressenen Klischees über das linke und sozialistische Literaturmilieu der ersten Jahrhunderthälfte über den Haufen wirft.

Überhaupt meine ich, dass die einseitige Fixierung auf die endzwanziger und beginnenden dreißiger Jahre das Bild der proletarisch-revolutionären Literaturbewegung verzerrt.[37] Für mein heutiges Thema ist das vor allem deshalb von einigem Gewicht, weil aus solch einer verengten Sicht das Werk einer Frau in den Hintergrund tritt, die um die Mitte der zwanziger Jahre zu den prägenden Gestalten dieser Literatur gehört – und zwar im dramatischen Fach: Berta Lask (1878–1967). Sie kam aus einem bürgerlichen Milieu und war Frau eines wissenschaftlich tätigen Arztes, selbst materiell ohne Sorgen, aber schon in der Vorkriegszeit mit dem sozialen Elend proletarischer Schichten vertraut[38] – ein frühes soziales Drama *Auf dem Hinterhof*,

35 Cläre Jung: Aus der Tiefe rufe ich. Roman, Berlin 1946.

36 Jung (wie Anm. 29), Editorische Notiz.

37 Vgl. dazu Schiller (wie Anm. 1, Vom Expressionismus).

38 Ihren Werdegang beschreibt Berta Lask in ihrer Lebensskizze *Frühes Suchen, Kampf und Verfolgung. Ein Rückblick.* In: Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen. Redaktion Karl Grünberg, Berlin 1955, S. 322ff.

Copyrighted material

vier Treppen links (1912) ist nicht erhalten. Die ersten Schritte auf die politische Bühne machte sie in der Frauenbewegung; in einer Sammlung von Aufsätzen und Reden – veröffentlicht im Jahr 1923[39] – ruft sie die Frauen auf, sich zusammenzuschließen, um das Versagen der politischen Parteien von rechts bis links zu korrigieren. Antimilitarismus und Kriegsgegnerschaft machten sie zur Sympathisantin der Russischen Oktoberrevolution und des Friedensappells von Lenin. Ihre Rede *Vom Wesen der Gewalt* aus dem Jahr 1919 propagiert den Gedanken der Gewaltlosigkeit in der Revolution, verwirft aber seine Verabsolutierung, weil das die herrschende Gewalt unterstütze. Ihr Nachkriegsschaffen steht im Zeichen des aktivistischen Expressionismus; sie war Mitarbeiterin der *Ziel*-Jahrbücher Kurt Hillers und der Zeitschrift *Die Erde* von Walter Rilla.[40]

Im Stück *Mitternacht. Ein Spiel von Menschen, Marionetten und Geistern*[41] deutete sich ihre Wendung zur kommunistischen Bewegung an, das Ideal vom Neuen Menschen erscheint hier als schöner Traum, der von der Realität des Klassenkampfes widerlegt wird. 1923 wird Berta Lask Mitglied der KPD, ihr erstes proletarisch-revolutionäres Drama ist eine – 1925 zum Internationalen Frauentag aufgeführte – Bilderfolge über das Leben deutscher und russischer Frauen von 1914 bis 1920 mit dem Titel *Befreiung*.[42] Diese Bilderfolge schlägt den Bogen vom Protest gegen den Krieg bis zum revolutionären Klassenkampf. Die Autorin hat mit ihren Szenen aus der realen Gegenwartsgeschichte den Ansatz zu einem ihr eigenen Stücktypus gefunden: zum proletarischen Propagandatheater. Es sucht den Kontakt mit dem proletarischen Massenpublikum, kennt aber keinen dramatischen Konflikt im herkömmlichen Sinne und begreift die Masse als

39 Berta Lask: Unsere Aufgabe an der Menschheit. Aufsätze, Berlin 1923. Der Band enthält: *Die Mission der Frauen; Die Frau an der Zeitenwende; Wie kann unsere Zeit Richtlinien für die Erziehung der weiblichen Jugend finden?; Von ethischen und erotischen Werten; Mutter und Kind; Vom Wesen der Gewalt; Unsere Aufgabe; Antimilitaristische Maifeier in Utrecht; Rosa Luxemburgs Briefe aus dem Gefängnis.*

40 Vgl. Klaus Kändler: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik, Berlin, Weimar 1970, S. 129ff.

41 Berta Lask: Mitternacht. Spiel von Menschen, Marionetten und Geistern in fünf Akten, Leipzig 1923.

42 Berta Lask: Die Befreiung. 16 Bilder aus dem Leben der deutschen und russischen Frauen 1914–1920, Berlin 1926.

Copyrighted material

eigentlichen Akteur – die auftretenden Individuen sind eingeschmolzen in diese Masse. Ein öffentliches Interesse an solchen Massenspielen mit großer historischer Thematik belegt der Auftrag an Berta Lask, als Höhepunkt der Veranstaltung der KPD zum 400. Jahrestag des Bauernkrieges zu Pfingsten 1925 ein Stück über Thomas Münzer zu schreiben.[43] Berta Lask hat den historischen Stoff in der Form eines »dramatischen Gemäldes« vom deutschen Bauernkrieg verarbeitet, das die Analogien zu aktuellen Ereignissen betont herausstellt. Sie wolle, schreibt sie im Vorwort zur Buchausgabe, »keine Dichtung, [...] keine Darstellung einzelner Schicksale, keine Stimmungsbilder« geben, sondern »dem klassenbewußten Proletariat der Gegenwart den revolutionären Kampf seiner Vorfahren zeigen.« Aus solcher Sicht wird Thomas Münzer zum Repräsentanten einer revolutionären Vorhut, Martin Luther zum Ideologen der Konterrevolution. Diese Struktur des »politisch-propagandistischen Lehrstücks«[44] ist ganz auf die konkrete politische Situation in der Gegenwart gezielt, in diesem Fall auf die beginnende so genannte Bolschewisierung der KPD. Wie weit sich solche Strukturen von den zweifellos beträchtlichen Wirkungsmöglichkeiten einer großen Massenveranstaltung hätten emanzipieren können, für die sie entworfen waren, ist auf dem normalen Theater nicht erprobt worden.

Was das folgende Stück dieses Typus angeht, das *Drama der Tatsachen* mit dem Titel *Leuna 1921*[45] aus dem Jahr 1926, so machte schon der Zugriff der Staatsmacht eine solche Überprüfung unmöglich: Weitere Aufführungsversuche und die Buchausgabe wurden umgehend verboten und die Verfasserin sah sich mit einer Anklage wegen Landesverrats konfrontiert. Dieses Massendrama über den Mitteldeutschen Aufstand von 1921 ist ganz zweifellos der Höhepunkt im Schaffen der Berta Lask. Egon Erwin Kisch hat den »Meisterblick der Dramatikerin« gerühmt, und im *Berliner Börsen-Courier* hieß es gar, das Drama werde eine ähnliche Wirkung wie der sowjetrussische Potemkin-Film ausüben.[46] Das war natürlich maßlos übertrieben,

43 Berta Lask: Thomas Münzer. Dramatisches Gemälde des Deutschen Bauernkrieges von 1525, Berlin 1925.

44 Vgl. Kändler (wie Anm. 40), S. 136.

45 Berta Lask: Leuna 1921. Drama der Tatsachen, Berlin 1927. Neudruck (mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger), Berlin 1961.

46 Zitiert nach Kändler (wie Anm. 40), S. 138f. und Johannes Schellenberger: Nachwort zu Leuna 1921 (wie Anm. 45), S. 149.

Copyrighted material

denn zur Zeit der Aufführung – zum 5. Jahrestag des Aufstands im Jahr 1926 – war die revolutionäre Nachkriegskrise vorbei und die revolutionäre Welle sichtlich im Abklingen, aus der dieser Stücktypus hervorgegangen war. Damit verliert das Stück nicht seine Qualität als szenische Dokumentation der Kämpfe um Leuna, die für revolutionär gesinnte Proletarier weit über die Mitgliedschaft der KPD hinaus eine Art historische Selbstvergewisserung waren, ein Fluchtpunkt sozusagen ihrer politischen Identität und eine Quelle des im Alltag bröckelnden politischen Gemeinschaftsgefühls. Berta Lask hat für ihr Drama ein ernsthaftes Studium der Zeitungsberichte und Landtagsprotokolle betrieben, hat im Mansfeldischen und im Halle-Merseburger Gebiet die am Märzkampf Beteiligten wie die Zuschauer der Ereignisse ausführlich befragt. Die Autorin gibt in ihrem Stück mehr als bloße Illustration von Geschichtsthesen: Sie entwirft eine emotional bewegende Handlungskette, die die tatsächlichen Vorgänge nachzeichnet, und sucht ihre Figuren – zumindest auf der proletarischen Seite – bei aller politischen Typisierung doch auch ein wenig individuell zu charakterisieren. Der politisch lehrhafte, propagandistische Grundzug ist damit natürlich nicht außer Kraft gesetzt. Im Gegenteil, ein Vor- und Nachspiel ordnet auch hier wie im *Münzer*-Drama die Vorgänge in den aktuellen politischen Klärungsprozess der Klasse ein – wobei die Autorin freilich allzu unbedenklich und ganz zweifellos illusionär das von ihr ansprechbare Publikum mit der Klasse der Proletarier gleichsetzt. Dass das Feuer ihrer Polemik vor allem auf die Repräsentanten der Sozialdemokratie fokussiert war, versteht sich bei einem solchen Gegenstand und angesichts der damaligen Konfrontation der Parteien nahezu von selbst.

Um die Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren wurde freilich die von ihr hartnäckig verfochtene Forderung zunehmend als anachronistisch empfunden, »das Proletariat als kollektive Einheit, als Masse darzustellen, mit bewusster Zurückstellung stark individualistischer Zeichnung der Einzelpersonen«[47]. Ihr Dramentyp wurde in der proletarischen Öffentlichkeit abgelöst durch das Agitprop-Theater und das besonders von Friedrich Wolf gepflegte Zeitstück – Brechts

47 Berta Lask: Über die Aufgaben der revolutionären Dichtung. In: Die Front (1929), Heft 8. Neudruck in: Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Band 1. Eine Auswahl von Dokumenten 1926–1935. Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion Alfred Klein unter Mitarbeit von Thomas Rietzschel, Berlin, Weimar 1979, S. 153ff.

Copyrighted material

episches Theater ist in diesem Zusammenhang ein Sonderfall. Wie es scheint, hat sich die Dramatikerin Berta Lask mit ihrer Theorie selber blockiert, jedenfalls konnte sie mit dem Revue-Drama *Giftgasnebel über Sowjetrußland* von 1927[48] nicht an ihr erreichtes Niveau anknüpfen und hat nur mit dem Reisetagebuch *Kollektivdorf und Sowjetgut* (1932)[49] noch einmal Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Dass sie zu den Initiatoren und vor allem zu den innovativen Autoren der proletarisch-revolutionären Literatur gehört hatte, geriet weitgehend in Vergessenheit und wurde erst durch die literatur- und theaterhistorischen Forschungen der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wieder entdeckt.

Innovativ war sie im Übrigen auch auf einem ganz anderen Gebiet, dem der proletarischen Kinder- und Jugendliteratur. Es lag durchaus im Sinne ihrer politisch-propagandistischen Didaktik, auch kindlich-jugendlichen Zuhörern oder Lesern die weltgeschichtlichen Klassengegensätze zu demonstrieren. Ein – allerdings recht simpel strukturiertes – *Spiel für Menschen und Marionetten* trägt den Titel *Der Obermenschenfresser Weltkapitalismus und die Internationale Arbeiterhilfe* (1924).[50] Das ist ein am Kasperle- und Marionettentheater orientierter Text für Kinder, geschrieben zur Unterstützung von Willi Münzenbergs populärer proletarischer Hilfsorganisation.[51] Nach altbewährter Kasperle-Manier schlägt hier die Proletarierfigur mit Hilfe von Kindern den Menschen verschlingenden Teufel Kapitalismus nieder. Die Schreiberin hat wohl selbst gewusst, dass damit nicht viele Einsichten zu vermitteln waren – an denen aber lag ihr vor allem. Wenig später hat sie deshalb eine Prosaerzählung für Junge Pioniere

48 Berta Lask: Giftgasnebel über Sowjet-Rußland. Revue-Drama in 35 Szenen. Nach einem politischen Entwurf von XXX. Geschrieben Februar, März, April 1927, Berlin 1927. Das Stück ist wahrscheinlich von Johannes R. Bechers *Levisite oder Der einzig gerechte Krieg*, Wien, Berlin 1926, angeregt worden. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass zur gleichen Zeit Reichswehrexperten auf Einladung der sowjetischen Führung begannen, insgeheim chemische Kampfstoffe an der Wolga zu erproben. Vgl. Hennig Sietz: Es riecht nach Senf. In: Die Zeit, 22. 6. 2006, Nr. 26, S. 86.

49 Berta Lask: Kollektivdorf und Sowjetgut. Ein Reisetagebuch, Berlin 1932.

50 Berta Lask: Der Obermenschenfresser Weltkapitalismus und die Internationale Arbeiterhilfe. Ein Spiel für Menschen und Marionetten, Berlin 1924.

51 Zur IAH vgl. Babette Gross: Willi Münzenberg. Eine politische Biographie, Leipzig 1991, S. 190ff.

Copyrighted material

– die proletarische Kinderorganisation der KPD in der Weimarer Republik – geschrieben.[52] Ein weißes, geflügeltes Gedankenpferd trägt einen Proletarierjungen im Traum durch die Zeiten und lässt ihn die Klassenkämpfe der Jahrtausende miterleben. Das Buch gewinnt seine Lebendigkeit durch die ständige Wendung der Erzählerin an ihre Leser und durch ihren Kunstgriff, den träumenden Knaben immer wieder zu einer aktiv handelnden Figur der historischen Handlungsepisoden zu machen, in die ihn sein Flügelpferd versetzt. Er erlebt die Zerstörung der Urzeitidylle, zieht mit Prinz Moses und den Juden durch die Wüste, kämpft als Sklave mit Spartakus und als rebellischer Handwerksbursche mit Münzer und seinen Bauern. Leider hält die Autorin ihren Stil nicht immer durch. Um den Knaben Karl den Kampf und die Niederschlagung der Pariser Kommune als Kommunarde erleben zu lassen, schiebt sie einen historischen Sachbericht über die Belagerung von Paris ein und spart auch sonst nicht mit belehrenden Passagen, etwa über die Lehre von Karl Marx und den Bolschewistenführer Lenin in Zürich. Wir erfahren mithilfe des Flügelpferdes, dass die Erfindungen der Wissenschaft den Kapitalisten zur Ausbeutung der Proletarier dienen können, aber auch der freien Tätigkeit der »Arbeitsbruderschaft der Menschheit«[53]. Von Sowjetrussland weiß das Pferd freilich noch nicht viel zu sagen, eigentlich nicht mehr, als dass ihr Bestand oder ihre blutige Vernichtung von den Genossen in aller Welt abhänge – eine Sicht, die zu dieser Zeit von ihrer Partei kaum mehr geteilt worden ist. Im Banne der Idee der Weltrevolution lässt sie ihren Karl in die Zukunft fliegen, zur Versammlung der »Delegierten der Räterepubliken der ganzen Erde«.[54] Natürlich erwacht Karl am Schluss in die Gegenwart hinein; was er erfahren hat, soll er ja anzuwenden lernen im täglichen Klassenkampf.

Ich gebe zu, die Diktion des Buches ist bei aller Fantasie und Erfindungsgabe zuweilen etwas zu trocken, der kindliche Held etwas zu gewaltsam zu einer Art Symbolfigur aufgeblasen. Manche Passagen mögen für Kinder zu schwierig, für Jugendliche zu schlicht geraten

52 Berta Lask: Auf dem Flügelpferd durch die Zeiten. Bilder vom Klassenkampf der Jahrtausende. Erzählung für junge Proletarier, Berlin 1925. Neudruck mit einem Nachwort von Gudrun und Hans Heinrich Klatt, Berlin 1983.

53 Ebenda, S. 87.

54 Ebenda, S. 91.

Copyrighted material

sein, aber die erzählenden Passagen dürften beide Gruppen interessiert haben. Die Technik der Identifizierung des Träumenden mit handelnden Figuren der jeweiligen Traumzeit war – und ist es vielleicht noch – für junge und ungeübte Leser von einigem Wert. Denn sie werden auf diese Art eingeübt in eine Kultur des Lesens, die gleichermaßen Identifikation und Distanz gegenüber dem Gelesenen erlaubt, und die ohne viele Erklärungen ein Gefühl für das Besondere künstlerischer Darstellung vermittelt und damit einer allzu kritiklosen Lektüre entgegenwirkt.

Das Kinderbuch wird in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine besondere Domäne der proletarisch-revolutionären Autorinnen.[55] Das hängt sicher mit dem traditionellen weiblichen Rollenverständnis zusammen, das ja auch im sozialistisch-kommunistischen Milieu nicht ausgestorben war. Eine beträchtliche Rolle spielte aber auch, dass in den Jahren der kapitalistischen Stabilisierung unter Kommunisten die Einsicht gewachsen war, es sei nötig, eine proletarische Gegenkultur zu den konservativ-liberalen Kulturverhältnissen aufzubauen, zu der – wie es damals hieß – ›Kultur der Herrschenden‹ mit ihren ideologischen Instrumentarien und ihren wirkungsmächtigen Massenmedien. Ein solcher Versuch aber musste – bei aller klassenkämpferischen Rhetorik – auch Unterhaltungsbedürfnisse der angesprochenen Schichten bedienen. Neben die Dokumentation der Kampfbereitschaft und Zukunftsgewissheit, die bis zum Überdruss propagiert wurden, mussten die Abenteuer des Alltagslebens treten, musste die innere Welt der individuellen und kollektiven Emotionen erforscht und nicht zuletzt auch Spannung und Exotik geboten werden – nur eben aus dem Blickwinkel proletarischen Klassenbewusstseins. Unter solchen Auspizien gewann auch das Kinderbuch an Gewicht, zumal mit Erich Kästner ein Autor von geradezu phänomenaler Ausstrahlungskraft tief in den proletarischen Leserkreis hineinwirkte.[56] Das Kinderbuch wurde deshalb ernst genommen und mit ihm auch die Autorinnen.

55 Einen informativen Überblick gibt: Das proletarische Kinderbuch. Dokumente zur Geschichte der sozialistischen deutschen Kinder- und Jugendliteratur, hrsg. und eingeleitet v. Manfred Altner, Dresden 1988.

56 Kästner galt für die *Linkskurve* als verlogen und bürgerlich, aber besonders gefährlich, weil er glänzend schreibe und Verständnis für die kindliche Fantasie zeige. Vgl. Anna Loos: Vier neue Kinderbücher. In: Die Linkskurve (1931), Heft 12, S. 31.

Copyrighted material

Nun darf man das nicht so verstehen, als habe die Partei gesprochen und die Schriftstellerinnen und Schriftsteller geschrieben. So einfach funktionierte das erfreulicherweise nicht und hat es niemals funktioniert. Das – wie ich meine – beste und auch sprachlich schönste proletarische Kinderbuch jener Jahre ist Lisa Tetzners *Hans Urian. Die Geschichte einer Weltreise* (1929).[57] Entstanden ist es um 1926, passt also zeitlich genau in das von mir erwähnte Schema. Tatsächlich aber wäre das eine total verzerrte Perspektive. Lisa Tetzner (1894–1963) war seit 1924 mit Kurt Kläber verheiratet, einem der bekanntesten proletarisch-revolutionären Autoren. In einer Umfrage der *Linkskurve*[58] unter Intellektuellen vom September 1930 hat sie sich eindeutig zum Befreiungskampf des Proletariats und zum sozialen Aufbau in Sowjetrussland bekannt. Auch die Polemik gegen die Sozialdemokratie fehlt in diesem Text nicht – genügend Grund dazu gab es ja. Aber ihre Diktion unterscheidet sich sehr deutlich von der parteioffiziellen der Kommunisten.

Das ist kein Wunder, denn die Voraussetzungen ihres Schreibens sind entscheidend geprägt von Erfahrungen der freideutschen Jugendbewegung und des Wandervogel. Sie stammt aus einer Arztfamilie, in der die Tradition der 1848er Revolution noch lebendig war und materieller Besitz als eine gesellschaftliche Verantwortung galt.[59] Zu den Kriegsbejublern gehörte sie nicht und sie bekannte sich – bei aller Nähe zu völkischen Ideen – schon früh zu republikanischen Überzeugungen. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie seit 1918 als wandernde Märchenerzählerin und machte sich damit sogar einen Namen. Jahrelang tourte sie durch die Provinzen des Reiches, las in Schulen, Wirtshaussälen, auf Marktplätzen und Dorfangern, in literarischen Gesellschaften, in Arbeitervereinen, aber auch vor ausgewähltem Publikum höherer Kreise – selbst ausgediente Fürsten und aktive Industriebarone gehörten zuweilen dazu. Sie hat umfangreiche Samm-

57 Lisa Tetzner: Hans Urian. Die Geschichte einer Weltreise, Berlin 1929. Neudruck nach der Ausgabe von 1944: Reinbek bei Hamburg 1975. Lisa Tetzner schrieb auch zusammen mit Béla Balázs das Kinderstück *Hans Urian geht nach Brot*, das für Kinder der Berliner Arbeiterviertel bestimmt war. Es wurde am 13. November 1929 von der Gruppe Junger Schauspieler uraufgeführt und ist im gleichen Jahr in Freiburg im Breisgau erschienen. Vgl. Béla Balázs: Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926–1931, hrsg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, Berlin 1984, S. 30, 303.

58 Die Linkskurve (1930), Heft 9.

59 Lisa Tetzner: Der Gang ins Leben, Jena 1928, S. 4, 40.

Copyrighted material

lungen internationaler Märchen herausgegeben und tagebuchartige Berichte von ihren Vortragsreisen in drei Bänden mit dem Sammeltitel *Vom Märchenerzählen im Volke* (1919–1923)[60] veröffentlicht, die auch ihren persönlichen Werdegang nachzeichnen. Der dritte Band – *Im Land der Industrie* (1923) – enthält angesichts der Rheinlandbesetzung ausgesprochen nationalistische Töne. Ein Grundmotiv ist bei Lisa Tetzner in jenen Jahren die Ablehnung politischen Parteienhaders, sie trägt ihre Märchen gleichermaßen vor Hakenkreuzlern und Kommunisten vor, auch wenn ihre Sympathie eindeutig den Anhängern – freilich ganz und gar nicht den Parteipolitikern – der Letzteren gilt. Sie schätzt proletarische Klassensolidarität, doch die kommunistischen Parteilosungen und Revolutionserwartungen lehnt sie ab. Ihr Idealbild ist – wie es scheint – ein Arbeiterdichter, welcher der Bourgeoisie das Proletariat in seiner Schönheit und seiner Lust, seiner Qual und seiner Not zeigen will.[61]

Eine Wendung ihrer Haltung deutet sich in ihrer Schrift über die Laienspielbewegung an, die Jugendspielscharen der zwanziger Jahre, welche den Titel *Im blauen Wagen durch Deutschland* (1926)[62] trägt. Der Bezug auf die Jugendbewegung bleibt auch hier erhalten, aber bei aller Betonung von Scholle und Landschaft orientiert sie sich jetzt auf die Masse der unteren Schichten. Vor allem das Industrieproletariat hat sie jetzt im Blick, die Arbeiter, deren Leidenschaften dem Klassenkampf und ihrer Partei gehören, der Partei, bei der sie eine Stütze suchen, um sich von der eisernen Faust des Kapitals befreien zu können. Doch während – wie sie meint – die Älteren sich in Parteihass und politischem Hader zerreißen, setzt sie ihre Hoffnung auf die Arbeiterjugend der Industriegebiete und auf die kulturelle Aktivität der Wachsten und Agilsten unter ihnen. Ich kann hier nicht weiter in die Einzelheiten gehen, doch scheint mir sicher zu sein, dass ihr Impuls, für proletarische Kinder zu schreiben, letztlich aus dem Scheitern ihrer ursprünglichen Volksgemeinschaftsutopie an der geschichtlichen Wirklichkeit erwächst.

60 Lisa Tetzner: Vom Märchenerzählen im Volke, Jena 1919; Aus Spielmannsfahrten und Wandertagen. Ein Bündel Berichte, Jena 1923; Im Land der Industrie zwischen Rhein und Ruhr. Ein buntes Buch von Zeit und Menschen, Jena 1923.

61 Tetzner (wie Anm. 60, Im Land der Industrie), S. 40ff.

62 Lisa Tetzner: Im blauen Wagen durch Deutschland. Gedanken und Plaudereien über Landschaft und Volk, Berlin 1926.

Copyrighted material

Lisa Tetzner schreibt aus einer subtilen Kenntnis ihres kindlichen Publikums und seiner Reaktionen heraus – das ist ihr großer Vorzug als Kinderbuchschreiberin. Sie schreibt mit Wärme, ist belehrend, ohne lehrhaft zu sein, zeigt Humor und fesselt ihre Leser mit immer neuen, überraschenden Wendungen. Die Hauptidee im *Hans Urian* ist, den Neunjährigen in die Welt zu schicken, um Brot für seine kranke Proletariermutter zu holen, weil der Bäcker ihm keins gibt und der Bauer auch nicht. Schon das trifft Erfahrungen der jungen zeitgenössischen Leser, dürfte aber zugleich belustigend gewesen sein: Dass Brot Geld kostet, weiß schließlich jeder. Aber wie schwer es ist, welches zu verdienen, auf wie vielfältige Art sich die Armen in aller Welt plagen müssen, ist dann wieder fesselnd. Das Bedürfnis nach heiterer Komik bedient die Gegenfigur des Märchen-Hasen Trillewipp auf eine auch wieder ernsthafte Weise. Wie soll er, der Hase, die Menschenwelt verstehen, in der der eine viel hat und der andere hungert, in der die Faulen gut essen und diejenigen, die schwer arbeiten, schlechter leben. Für den Hasen ist das eine verkehrte Welt, und dieser verfremdende Blick lässt auch den naiven Leser die vertraute Umgebung mit nachdenklicheren Augen betrachten. Als komisch dürfte den Kindern jener Jahre, in denen die technischen Errungenschaften vergöttert wurden, auch die Idee gewesen sein, dass der Hase seine Ohren in Propeller verwandeln kann und damit über den Ozean fliegt. Das lag kindlichen Wunscherfüllungsträumen gewiss näher als der mythologische Pegasus bei Berta Lask.

Auch bei Lisa Tetzner wird der kindliche Held – freilich nicht als Traumflieger, sondern als real handelnde Person – in die Vorgänge verwickelt. Sein Flug nach Amerika, ins traditionelle Sehnsuchtsland der Flüchtlinge vor dem Elend der alten Welt, lässt ihn erfahren, dass es hier nicht mehr Geld und Brot für ihn gibt als zu Hause. Aber er lernt auch Bill kennen, den Sohn des millionenschweren Kanonenfabrikanten, der staunt, dass nicht alle im Reichtum leben wie er. Eine schöne Idee ist, die Kanonen, die sein Vater für den Kolonialkrieg nach Afrika liefert, zum Vehikel einer unfreiwilligen Reise der Kinder dorthin zu machen. Man mag heute die Szenen der Gefangenschaft der Kinder im afrikanischen Urwald mit einem gewissen Unbehagen lesen – für die Verfasserin war die drohende Opferung der Kinder durch ›wilde‹ Eingeborene ein exotischer Gruseleffekt. Rassistisch war das keineswegs gemeint – immerhin werden die Afrikaner ja im berechtigten Aufstand gegen die weißen Kolonialunterdrücker vorgeführt. Die Episode ist Überleitung zum schwersten Erlebnis, zum Verkauf Hans

Copyrighted material

Urians und seiner Freunde als Kinderarbeiter in eine asiatische Seidenfabrik. Hier erleben das deutsche Proletarierkind und der amerikanische Fabrikantensohn gemeinsam den kapitalistischen Arbeitsprozess in all seiner Härte, aber sie finden auch den Weg, sich zu befreien. Dass Hans dann nach der gelungenen Flucht in der Sowjetunion zu Brot kommt, darf beim allgemeinen Kontext des Buches nicht verwundern – als es geschrieben wurde, lagen die großen Hungersnöte nach der gewaltsamen Kollektivierung noch in der Zukunft. Bemerkenswert finde ich, dass die Autorin ganz auf die übliche überschwängliche Sowjet-Apologie verzichtet. Ihr Geld verdienen die Kinder durch eine Art Zirkus, der es ihnen erlaubt, für sich selbst zu arbeiten, nicht mehr für einen Ausbeuter. So kann die Autorin politische Urteile über die Verhältnisse in Russland umgehen, genug, dass die Repräsentanten des Sowjetlandes mit Sympathie gezeichnet werden. Was sie dagegen ausdrücklich lobt, ist das damals von weiten Kreisen als rühmenswert Empfundene: das Kinderheim und die Sorge um seine Bewohner. Von hier nach Hause zu kommen, ist natürlich nicht schwer – der Märchen-Hase erspart zudem anfallende Kosten durch seine Flugkünste. Und zu Hause angekommen, bekennt Hans, er habe nicht wissen können, wie schwer es für arme Leute ist, Brot zu bekommen. Nun, da er es weiß, will er künftig helfen, dass es besser wird auf der Welt.

Hans Urian gehört zu den klassischen Kinderbüchern seiner Zeit, in den danach geschriebenen erreicht Lisa Tetzner diese poetische Qualität nicht wieder. Ihre Nachfolgerinnen führen übrigens den fantastischen Zug ihrer Märchenerzählung nicht weiter, in den Kinderbüchern von Alex Wedding – ihr bürgerlicher Name ist Grete Weiskopf (1905–1966) – und Auguste Lazar (1887–1970) dominiert ein sehr unmittelbar gezeichnetes Bild proletarischen Alltags. Alex Wedding war 1925 aus Österreich nach Berlin gekommen und hatte dort – nach einer Tätigkeit als Stenotypistin, Buchhändlerin und Journalistin – zu schreiben begonnen, unterstützt von ihrem Mann, dem Schriftsteller F. C. Weiskopf.[63] Ihr erstes und schönstes Buch war *Ede und Unku*, das 1931 im Malik-Verlag Wieland Herzfeldes erschienen ist.[64]

63 Eine Darstellung ihrer journalistischen und schriftstellerischen Entwicklung enthält: Alex Wedding: Anfänge. In: Hammer und Feder (wie Anm. 38), S. 496ff.

64 Alex Wedding: Ede und Unku, Berlin 1931. In der überarbeiteten Neuausgabe von 1974 berichtet Alex Wedding von ihrer Begegnung mit dem Zigeunermädchen Unku und ihrer Familie im Jahr 1929 in einer Berliner Laubenkolonie.

Copyrighted material

Hintergrund der Geschichte ist die Weltwirtschaftskrise und die große Arbeitslosigkeit. Geradlinig erzählt Alex Wedding die Geschichte des zwölfjährigen Ede Sperling, der mit dem Fahrrad Zeitungen austragen will, weil sein Vater arbeitslos geworden ist. Das Fahrrad wird ihm gestohlen, doch zum Glück hat er Freundschaft geschlossen mit dem Zigeunermädchen Unku, die mit ihren Verwandten den Dieb stellen kann. Damit attackierte Alex Wedding ein eingefressenes Vorurteil, das auch in proletarischen Kreisen lebendig war. Die Solidarität der Kinder wird zum Vorbild der Erwachsenen. Mithilfe des Kommunisten Klabunde kann Ede seinen Vater hindern, sich zum Streikbruch überreden zu lassen. Das alles ist flott und humorvoll erzählt, dick aufgetragen sind die satirischen Farben nur beim Oberpostsekretär Abendstund, dem der Part des Provokateurs aus der Welt der Herrschenden zugeordnet ist. Gegen ihn formiert sich die Front der Proletarier, seine Hinterhältigkeit heilt auch Edes Vater von politischen Vorurteilen. Man hat seinerzeit kritisiert, in der Erzählung seien die Berliner Kinder nur als Kinder verkleidete Erwachsene.[65] Ich kann das nicht finden, mir ist eher die allzu harmonisierende Konstruktion fragwürdig, in der am Ende keine ideologische Frage offen bleiben darf.

Das nächste Buch von Alex Wedding orientiert sich auf etwas ältere Leser. *Das Eismeer ruft* (1936)[66] verschränkt die damals weltweit bekannte Geschichte vom Schiffsbruch des sowjetischen Expeditions-Schiffes Tscheljuskin und der Rettung ihrer Besatzung von einer treibenden Eisscholle, mit einer wahren Begebenheit, der Geschichte einer Gruppe Prager Kinder, die sich mit dem naiven Wunsch auf den Weg machen, die Leute von der Tscheljuskin zu retten. Der sachlich-berichtende Teil über die Leute im Eismeer gerät der Autorin allerdings rasch zum pathetischen Heldenlied auf die sowjetischen Forscher und ihre Retter, die Polarflieger. Die erzählerische Qualität des Buches beruht dagegen ganz auf dem abenteuerlichen Ausflug der Kinder mit seinen heiteren und aufregenden Episoden. Erzählprinzip ist der komische Widerspruch zwischen der grotesken Unzulänglichkeit der Kinder-Expedition und dem schönen Wagemut, dem echten Solidaritätsgefühl der kleinen Ausreißer. In ihren späteren Jugendbüchern hat sich Alex Wedding dann auf historische Stoffe konzentriert.

65 Loos (wie Anm. 56), S. 31.

66 Alex Wedding: Das Eismeer ruft, London 1936. Neudruck Berlin 1954.

Copyrighted material

Eine ganz andere Art proletarischen Alltags findet sich in Auguste Lazars Kinderbuch *Sally Bleistift in Amerika*[67], das 1935 in Moskau erschienen ist. Es musste unter dem Pseudonym Mary Macmillan herauskommen, denn zu jener Zeit lebte die Autorin noch in Hitlerdeutschland. Obwohl das Buch ihr Erstling war, gehörte sie der älteren Generation an. Auguste Lazar (1887–1970) stammte aus Österreich, lebte aber als Witwe eines Dresdener Professors schon lange in Deutschland. Sie war promoviert, lebte in der Atmosphäre eines liberalen Bildungsbürgertums, kam jedoch in den letzten Jahren der Weimarer Republik – nicht zuletzt durch den Einfluss Hermann Dunckers – zur kommunistischen Bewegung. In dieser Zeit – also noch vor Hitlers Machtantritt – entstand die *Sally Bleistift*.[68]

Die alte Jüdin, eine liebenswerte Großmutterfigur, hat ihre Familie in einem Pogrom in Russland verloren. In die Vereinigten Staaten geflüchtet, lebt sie als kleine Ladenbesitzerin in einem Arbeiterviertel und hat einen Indianerjungen und einen Negerjungen adoptiert. Für die Intellektuelle und Jüdin Auguste Lazar ist sie eine Identifikationsfigur und eine Absage an ihre bisherige bürgerliche Existenz. Die vielrassige Familie Sally Bleistifts ist jedoch auch ein ideelles Gegenbild zum alltäglichen faschistischen Rassismus in Deutschland, das vielrassige Proletarierviertel einer amerikanischen Großstadt ein Wunschbild solidarischen Verhaltens der Proletarier verschiedener Länder und Rassen.

Das gibt der Geschichte einen märchenhaften Zug. Der Kommunist Wenzel Svoboda, eher als deutscher Illegaler denn als amerikanischer Genosse gezeichnet, wirkt als unermüdlicher Parteimann. Dass er auch ein wenig sonderlingshafte Züge trägt, macht ihn sympathisch. Ihm hat die Autorin – freilich indirekt – auch ihre eigenen Zweifel in den Mund gelegt. Ganz seiner Sache ergeben, bekennt er jedoch auch, manchmal finde er unbegreiflich, was von ihm – zu ergänzen ist: von seiner Partei – gefordert wird. Doch er tröstet sich dann wieder, irgendwo müssten die Fäden schon zusammenlaufen, auch wenn er, das kleine Rädchen der großen Maschine, diese Fäden nicht entwirren kann. So wird letztlich die Frage nach dem konkreten Sinn des geforderten politischen Handelns an höhere Mächte delegiert. Die Autorin

67 Mary Macmillan (d. i. Auguste Lazar): Sally Bleistift in Amerika, Moskau, Leningrad 1935. Viele Neuauflagen seit 1947.

68 Auguste Lazar: Arabesken. Aufzeichnungen aus bewegter Zeit. 7., erw. Auflage, Berlin 1977, S. 84.

Copyrighted material

verfolgt dieses Motiv nicht weiter, doch mochte sie ihre Verstörung über wenig durchschaubare Entscheidungen der Partei, zu der sie stand, ohne Mitglied zu sein, nicht völlig ausklammern. Im weiteren Verlauf der Handlung um Sally Bleistift und ihre Kinder will die Polizei eine Versammlung der Arbeiter sprengen, aber die Arbeiterjugend der Stadt organisiert eine witzige Gegenaktion und hat Erfolg damit. Man kann das lesen als Antwort auf Irritationen und Frustrationen, wie sie angesichts der Niederlage in Deutschland und des geringen Wirkungsgrades illegaler politischer Betätigung nur allzu verständlich waren. Die Autorin projiziert ihre Hoffnungen ins Amerika der ›Roten Dekade‹, mit einem utopisch verklärten Sowjetrussland im Hintergrund. Was dem Buch Bestand gibt, ist die unverwechselbare, resolut-liebevolle Gestalt der Sally Bleistift mit ihrer vorurteilslosen, tüchtigen Biederkeit – eine ganz individuelle Figur und zugleich so etwas wie eine poetische Verkörperung der kleinen Leute.

Für Auguste Lazar war ihr Leben im nationalsozialistisch beherrschten Deutschland freilich nur erträglich, weil sie jährlich nach Dänemark fahren konnte, um sich vom Dritten Reich zu erholen. Dass ihr Buch in Moskau tatsächlich erschienen war, erfuhr sie bei solch einer Reise von Bertolt Brecht und Helene Weigel.[69] Der Kreis um Hans und Lea Grundig in Dresden, dem sie angehörte, reduzierte sich im Lauf der Jahre durch Verhaftungen. Pfingsten 1938 traf dieses Schicksal auch die beiden Grundigs. Auguste Lazar wich deshalb nach Wien aus und betrieb nun ihre Emigration nach England, die ihr im Mai 1939 auch gelang. Aus der Intellektuellen und Schriftstellerin wird in den folgenden Jahren eine Köchin. Doch sie kann überleben.

Einer anderen Kinderbuchautorin gelang das nicht. Ruth Rewald (1906–1942), Jüdin, verheiratet mit dem Kommunisten Hans Schaul, hatte schon während der letzten Weimarer Jahre Literatur für Kinder veröffentlicht. 1932 erschien ihr Buch *Müllerstraße. Jungens von heute*.[70] Nach ihrer Flucht im Mai 1933 nach Paris schrieb sie *Janko, der Junge*

69 Ebenda, S. 208.

70 Über Leben und Schaffen Ruth Rewalds informiert Dirk Krüger: »Vater, du mußt mir zuerst etwas erklären. Was bedeutete staatenlos? Wie kommt es, daß jemand staatenlos ist?« Kinder- und Jugendliteratur im Exil – Erinnerungen an die deutsche-jüdische Autorin Ruth Rewald. In: Frauen im Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung v. Claus-Dieter Krohn u. a. (=Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch Band 11), München 1993, S. 171ff.

Copyrighted material

aus Mexiko (1934).[71] Dieser Janko kommt als Staatenloser nach Deutschland, in eine ihm fremde Welt, in der ihn eigentlich niemand haben will. Die Geschichte erzählt, wie er sich zurechtfindet in seiner Schulklasse, die ein Fokus der ganzen Gesellschaft ist. Die Handlung mündet freilich in einen Behördenkrieg der beteiligten Länder, in dem die Akten alles, die Menschen nichts zählen. Damit wurde der Erfahrungsbereich der Emigrantenkinder direkt angesprochen: die Begegnung mit einer fremden Umwelt ebenso wie die Erfahrungen mit Ämterschikanen und menschlicher Solidarität. Das weitgehende Ausblenden der politischen Dimension – letztendlich eine Qualität des Buches – hat damit zu tun, dass die Autorin zwar Sympathisierende der Kommunistischen Partei war, aber nur bedingtes Interesse für die Parteidoktrin aufbrachte. Sie solidarisiert sich mit den Ausgebeuteten und Notleidenden, mit ihren Leiden und ihrem Aufbegehren, geht aber kaum über diese Idee der internationalen Solidarität hinaus – die demonstrative Projektion einer sozialistischen Zukunft fehlt völlig.[72] Das trennt sie von der proletarisch-revolutionären Tradition, bewegte sich aber durchaus im Rahmen der antifaschistischen Programmatik der Volksfrontperiode.

Ihre nächste Arbeit, ein Kinderbuch[73], wurde von der China-Episode in Tetzners *Hans Urian* und Kischs Reportagen-Buch *China geheim* angeregt.[74] Es entstand unter schwierigen Bedingungen, denn Ruth Rewald arbeitete tagsüber in einer Buchhandlung und musste abends das Haus besorgen. Im Juni 1936 war *Tsao und Jing Ling* abgeschlossen, das Buch behandelt das Sujet der Kinderzwangsarbeit in chinesischen Seidenfabriken. Zwei Geschwister, ein Junge und ein Mädchen werden zur Arbeit verkauft, der Junge flieht, er hilft mit, die Kulis zu organisieren, und kann schließlich gemeinsam mit der Schwester einen Streik in der Seidenfabrik zu einem Teilerfolg führen. Ein Verlag für das Buch fand sich nicht, aber es konnte 1937 in der Schweizer Gewerkschaftszeitung *Der öffentliche Dienst* erscheinen – vermittelt von Lisa Tetzner, die das Buch sehr schätzte.[75]

71 Ruth Rewald: Janko, der Junge aus Mexiko, Straßburg 1934.

72 Vgl. Krüger (wie Anm. 70), S. 182f.

73 Ruth Rewald: Janko, der Junge aus Mexiko / Tsao und Jing Ling, hrsg. v. Deborah Vietor-Engländer (=Jüdische Bibliothek Band 5), Mühltal 2002, S.93ff.

74 Krüger (wie Anm. 70), S. 181.

75 Deborah Vietor-Engländer: Nachwort. Zum sechzigsten Todestag von Ruth Rewald. In: Rewald (wie Anm. 73), S. 199.

Copyrighted material

Wenig später ging Ruth Rewald nach Spanien, wo sie im Kinderheim der XI. Internationalen Brigade tätig war. Frucht ihrer mehrmonatigen Erfahrungen im Spanischen Bürgerkrieg ist das 1938 geschriebene Manuskript *Vier spanische Jungen*, entstanden nach einer Idee von Alfred Kantorowicz und Hans Schaul. Gedruckt werden konnte es freilich erst 1987, lange nach dem Tod der Autorin.[76] Sie hat sich nach dem faschistischen Überfall auf Frankreich vergeblich bemüht, ihren Verfolgern nach Amerika zu entkommen. So wurde sie 1942 verhaftet und – wie auch ihre kleine Tochter – nach Auschwitz deportiert und ermordet. Ihr Todestag ist unbekannt.

Mein Panorama schreibender Frauen im proletarisch-revolutionären Spektrum wäre sträflich unvollständig, würde ich nicht eine Journalistin und Schriftstellerin nennen, die bereits 1960 wieder entdeckt worden ist, deren Werk aber erst in den achtziger Jahren von Helga Schwarz erschlossen werden konnte.[77] In die Reihe der Kinder- und Jugendschriftstellerinnen gehört Maria Leitner (1892–1941?) nun freilich nicht, obwohl Probleme von Frauen und Mädchen zu ihren bevorzugten Themenbereichen gehören. Sie ist nach quälenden Hungerjahren auf der Flucht im faschistisch besetzten Frankreich verschollen, zuletzt wurde sie 1941 in Marseille gesehen. Auch sie hatte sich vergeblich um Einreise in die USA bemüht. Dort hätte sie wahrscheinlich sogar auf die Unterstützung Theodore Dreisers rechnen können, dessen Sekretärin sie in Paris eine Zeit lang war. Die American Guild for German Cultural Freedom hatte ihr auf Empfehlung von Anna Seghers bereits eine kleine Unterstützung zukommen lassen, sie war also bei den Helfern jenseits des Ozeans bekannt.[78] Dennoch blieb sie in der Mausefalle Frankreich gefangen.

Die neue Welt kannte sie gut, sehr gut sogar, denn sie war Mitte der zwanziger Jahre längere Zeit in den Vereinigten Staaten gewesen. Ihr Roman *Hotel Amerika* (1931)[79] verarbeitet jahrelange persönliche

76 Ruth Rewald: Vier spanische Jungen, hrsg. und mit einem Nachwort v. Dirk Krüger, Köln 1987.

77 Eine biografische Studie zu Maria Leitner findet sich in: Helga Schwarz: Internationalistinnen. Sechs Lebensbilder, Berlin 1989, S.77ff. Der Sammelband Maria Leitner: Elisabeth, ein Hitlermädchen. Erzählende Prosa, Reportagen und Berichte, hrsg. v. Helga W. Schwarz, Berlin, Weimar 1985, enthält eine Bibliografie ihrer Veröffentlichungen.

78 Helga Schwarz: Nachwort. In: Ebenda, S. 485ff.

79 Maria Leitner: Hotel Amerika. Roman, Berlin 1930. Neudruck Dresden 1950 und Berlin 1960.

Copyrighted material

Erfahrung. Nicht als Tourist hatte sie sich dort aufgehalten, sondern war als Reporterin gefahren, mit dem Auftrag des Ullstein-Verlags, die dortigen Erwerbsmöglichkeiten für Europamüde zu testen. So hat sie in achtzig verschiedenen Stellungen Einblick in die Dienstleistungsbereiche der Hotels und in das häusliche Leben des amerikanischen Mittelstandes gewonnen[80], als Scheuerfrau, Kellnerin, Verkäuferin, Köchin usw. Ihre Berichte sind in den Zeitungen und Zeitschriften des Verlages erschienen, der Roman aber wurde im Neuen Deutschen Verlag veröffentlicht, dem zentralen Zeitschriften- und Buchverlag der Internationalen Arbeiterhilfe unter Willi Münzenbergs Leitung.[81]

Sie lebte als Junggesellin und war Weltreisende aus Leidenschaft, auf die Reisen in die USA folgten noch solche nach Südafrika und Lateinamerika. Ihre wichtigsten Reisereportagen sind in dem Band *Eine Frau reist durch die Welt* (1932)[82] gesammelt, die Alltagsbeobachtungen, Einblicke in die Arbeitsbedingungen der werktätigen Schichten aber auch regionale Milieus und Lebensbedingungen der Bevölkerung authentisch schildern. Schwerpunkt ist das Leben der kleinen Leute, die zum ›white trash‹, zur Unterschicht, gehören – wobei sie betont, dass »weißer Abschaum« nicht so sehr als Beschimpfung, sondern als Beschreibung einer sozialen Lage aufgefasst werde.[83] Der Blick von unten ist allen Texten gemeinsam, auch denen, die stärker die Exotik betonen. Während sie in den USA-Reportagen als Dienstbotin, Verkäuferin, Arbeiterin oder Arbeitssuchende persönliche Impressionen vermittelt und soziale Verhältnisse beschreibt, ist sie in den Reportagen über die Sträflingskolonie Cayenne, über das Diamantenland Guayana und das Petroleumland Venezuela bei aller Buntheit der Schilderung doch die Beobachtende, Urteilende, Analysierende – die Reporterin im klassischen Sinne.

Für mich sind die Reisereportagen fesselnder als ihr Hotel-Roman, der wie eine Mixtur von Sozialreportage, Frauenroman, Kriminal-

80 Vgl. Schwarz (wie Anm. 78), S. 473.

81 Vgl. Heinz Sommer: Neuer Deutscher Verlag. In: Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945, hrsg. v. Simone Barck u. a., Stuttgart, Weimar 1994, S. 362f.

82 Maria Leitner: Eine Frau reist durch die Welt, Berlin, Wien 1932. Neuausgabe Berlin 1962, 2. Auflage mit einem Nachwort von Hartmut Kahn, Berlin 1986.

83 Maria Leitner: Eine Frau reist durch die Welt, Berlin 1986, S. 127.

Copyrighted material

intrige und Girl-meets-boy-Story wirkt. In einer Ankündigung des Verlags heißt es über den Reportageroman Maria Leitners, die Autorin ziehe darin »das Fazit ihres Aufenthaltes in Amerika«. Die Handlung – heißt es weiter – sei »ein Kriminalfall in einem amerikanischen Luxushotel, das zum Symbol der kapitalistischen Welt wird.«[84] Doch so überzeugend die Schilderung des Hotel-Alltags aus der Sicht des unteren Personals auch ausgefallen sein mag[85], die – möglicherweise von Joseph Roths Roman *Hotel Savoy* angeregte – Interpretation des Hotels als Modell der sozialen Welt scheint mir hier doch ein wenig klischeehaft geraten zu sein.

Wahr ist, dass den Figuren des Romans Tiefgang fehlt. Das festzustellen, heißt nicht, die Fähigkeit Maria Leitners als Prosaistin zu bezweifeln. Sie stammt aus Ungarn, war mit ihren Brüdern in der Räterepublik von 1919 engagiert und zur Emigration gezwungen, zuerst nach Wien, dann nach Berlin. Über die Auswirkungen der Niederlage der Räteherrschaft auf dem ungarischen Dorf hat sie zum 10. Jahrestag eine Novelle mit dem Titel *Sandkorn im Sturm*[86] geschrieben, die atmosphärisch stark und kraftvoll in der Figurenzeichnung ist, eine Prosa, die ich zu den stärksten Texten der zeitgenössischen proletarischen Literatur rechnen möchte. Der propagandistisch-agitatorische Gestus der meisten publizistischen und belletristischen Texte ihrer kommunistischen Schriftstellerkollegen fehlt ihr fast ganz. Ihr Blick auf die Dinge ist erstaunlich nüchtern und realitätsnah. Das macht ihre im Herbst 1932 während der Wahlkampagne geschriebene *Entdeckungsfahrt durch Deutschland*[87] und die Serie *Frauen im Sturm der Zeit* vom Januar 1933[88] besonders lesenswert, die den charakteristischen Untertitel trägt: *Zwischen Arbeitstätte, Stempelstelle und Familienheim* – alle veröffentlicht in der Münzenberg-Zeitung *Welt am Abend*.

Möglicherweise – wir sind da auf Vermutungen angewiesen – war es Maria Leitners Sonderstellung als Ungarin, die ihr während der Exiljahre in Paris die Möglichkeit gab, mehrfach nach Deutschland zu reisen, denkbar ist aber auch, dass sie im Auftrag der KPD als illegale

84 Zitiert nach Schwarz (wie Anm. 78), S. 474.

85 Eine recht präzise Beschreibung der Intentionen des Romans gibt die Verlagsankündigung des Romans in: Linkskurve (1930), Heft 12.

86 Maria Leitner: Sandkorn im Sturm. In: Dies. (wie Anm. 77), S. 7ff.

87 Maria Leitner: Entdeckungsfahrt durch Deutschland. In: Ebenda, S. 136ff.

88 Maria Leitner: Frauen im Sturm der Zeit. In: Ebenda, S. 158ff.

Copyrighted material

Kurierin gefahren ist. Gegen die letztere Annahme spricht allerdings, dass sie sich bei ihren Reisen recht ausführlich mit Leuten verschiedener Schichten über die Zustände im Lande unterhielt, also keine konspirative Zurückhaltung übte. So wurde sie für mehrere Jahre die – meines Wissens – einzige unter den Journalisten und Schriftstellern des Exils, die aus unmittelbarer Kenntnis über Vorgänge im Reich berichten konnte. Sie hat über die Sprengstoffexplosion in Reinsdorf Erkundigungen eingezogen, die auf die faschistischen Kriegsrüstungen aufmerksam machte, und über das Verhältnis von Autoproduktion, Kriegsrüstung und Kriegsangst berichtet. Sie teilt mit, was deutsche Chemiker bei IG-Farben über die Folgen der Giftgasproduktion denken, macht auf Einzelheiten der Erziehung des Führernachwuchses auf Ordensburgen aufmerksam und porträtiert drei Erbhofbauern unter dem Aspekt der sehr verschiedenen Folgen des nationalsozialistischen Erbhofgesetzes für Großgrundbesitzer, Großbauern oder Mittelbauern.[89] Sogar ein Besuch im geschlossenen Heine-Zimmer des Düsseldorfer Museums gelingt ihr[90] – was übrigens darauf schließen lässt, dass sie sich als Ausländerin vorgestellt hat. Denn nur solche hatten dort noch Zugang.

Als wichtigstes Resultat ihrer Reisen ins Dritte Reich lässt sich ein Roman verstehen, der vom April bis zum Juni 1937 als Fortsetzungsdruck in der *Pariser Tageszeitung* erschienen ist. *Elisabeth, ein Hitlermädchen* ist der Titel, mit dem Zusatz *Roman einer Jugend*.[91] Das zeigt, dass es der Schreiberin durchaus um verallgemeinerbare Aspekte ging, um die Fragen einer ganzen Generation junger Deutscher im Naziland, nicht nur um eine zufällige Individualgeschichte. Erzählt wird von Elisabeth, einem überzeugten und begeisterten BDM-Mädchen, das freilich unsicher wird, als sie vom Arbeitsdienstgesetz um ihre Stellung in einem Kaufhaus gebracht wird. Ohne das recht zu wollen, wird sie im Arbeitsdienstlager zur Anführerin einer Rebellion gegen die Lagerleiterin, ausgelöst durch die Entdeckung, dass diese heimlich Akten über die Mädchen anlegt und dabei ihren vorgesetzten Stellen sogar vorschlägt, Mädchen mit renitenter Haltung oder verdächtiger Herkunft zu sterilisieren. Der feierliche Ausschluss aus der

89 In: Ebenda, S. 197ff., 205ff., 212ff., 218f., 229ff.

90 Das Wort (1938), Heft 1, S. 145.

91 Erstveröffentlichung in: Pariser Tageszeitung, 2. Jg., 22. 4. 1937, Nr. 315 bis 21. 6. 1937, Nr. 367. Neudruck in: Leitner (wie Anm. 77), S. 265ff.

Copyrighted material

Hitlerjugend – dem Bund deutscher Mädchen also – lässt die unfreiwillige Rebellin endgültig gegen ihre bisherigen Überzeugungen opponieren. Das freilich bedeutet für sie auch die Trennung von ihrem Verlobten, der Offizier werden möchte und deshalb seine Freundin kaltherzig fallen lässt.

Die Fabel des Romans macht deutlich, dass die Autorin das Wachsen einer Opposition unter der Jugend in Hitlerdeutschland maßlos überschätzt. Aber das ändert nichts daran, dass die Hauptfigur zweifellos Authentizität besitzt. Sie erhält eine beachtliche individuelle Kontur, ihre Wünsche, Befürchtungen und Handlungsantriebe werden nachvollziehbar dargestellt. Die Enthüllungen über das Treiben der Lagerführerin, einer karrieremäßig zu kurz gekommenen Nazisse, tragen stark kolportagehafte Züge. Dagegen bleibt die Zeichnung der spontanen Reaktionen der Mädchen – auf die Anfangszeit des Regimes bezogen – im Rahmen des Möglichen. Durchaus missglückt ist in diesem Buch wohl nur die Figur des Verlobten der Elisabeth. Er ist blass, schematisch und selbst noch unter dem Niveau der karikierend gezeichneten Nazi-Goldfasanen.

Auch Maria Leitner hat in den letzten Jahren ihres Leben an einem neuen großen Roman gearbeitet, der eigene Erfahrungen verarbeiten und die Vorbereitung und Folgen des Weltkrieges in Österreich-Ungarn und den Nachfolgestaaten umfassen sollte. Wenn wir ihren Briefen an die American Guild glauben dürfen, hat sie das Buch sogar trotz Krankheit, Hunger und qualvollem Leben in einer ungeheizten Dachkammer im Frühjahr 1940 vollendet.[92] Es ist verloren, ebenso wie ihre vorangehende Arbeit, ein Film-Manuskript über Bertha von Suttner mit dem Titel *Krieg dem Kriege*.

Natürlich war ich ungerecht in meiner Auswahl. Hermynia Zur Mühlen (1883–1951) habe ich nicht genannt, in der Hoffnung, wenigstens sie sei noch im Bewusstsein einer größeren Zahl literarisch interessierter Leser.[93] Recha Rothschild (1880–1964)[94] bleibt ausgespart,

92 Vgl. Schwarz (wie Anm. 78), S. 485f.

93 Vgl. Eva-Maria Siegel: Zeitgeschichte, Alltag, Kolportage oder Über den »Bourgeois in des Menschen Seele«. Zum Exilwerk Hermynia Zur Mühlens. In: Frauen im Exil (wie Anm. 70), S. 106ff.

94 Vgl. Recha Rothschild: Verschlungene Wege. Identitätssuche einer deutschen Jüdin. Mit einem Nachwort versehen und bearbeitet von Karin Hartewig, Frankfurt/M. 1994. Das Buch ist vermutlich um 1946–1948 geschrieben worden.

Copyrighted material

wie auch Klara Blum (1904–1971).[95] Aus Zeitgründen musste ich auch darauf verzichten, über Frida Rubiner (1879–1952)[96] und Gertrud Alexander (1882–1967)[97] zu sprechen, zwei Frauen, die in Deutschland und Russland als Journalistinnen, Publizistinnen für die KPD und die Komintern tätig waren sowie – vorwiegend im Literatur- und Pressebereich – als Parteiarbeiterinnen verschiedene Funktionen ausübten. Ein paar Sätze seien mir aber noch erlaubt über eine Frau, die sicher ebenso wenig wie diese in die erste Reihe der Autorinnen gehört, von denen hier die Rede ist. Doch ihr Schicksal ist anrührend und bemerkenswert. Emma Tromm (1896–1991) hat – nach jahrelanger Arbeit im kommunistischen Literaturvertrieb und Verlagswesen – mithilfe ihres Lebensgefährten Paul Dornberger 1932 ihre Erfahrungen aus der revolutionären Antikriegsarbeit im Ersten Weltkrieg und in der Revolutionszeit in einer Artikelserie der *Roten Fahne* niedergeschrieben, die dann in der Sowjetunion unter dem Titel *Frauen führen Krieg* (1934)[98] mit einem Vorwort von Frida Rubiner als Buch erschienen ist. Der Autorenname Emma P. Dornberger verweist auf die gemeinsame

95 Thomas Lange: Emigration nach China. Wie aus Klara Blum Dshu Bailan wurde. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Thomas Koebner u. a. Band 3, München 1985, S. 339ff.

96 Frida Rubiner war als Redakteurin und Rezensentin tätig. Im von mir behandelten Zeitraum erschienen: Der erste Fabrikdirektor, Hamburg 1923; sowie Der Große Strom. Eine unromantische Wolgafahrt, Wien, Berlin 1930. Eine biografische Studie findet sich in: Schwarz (wie Anm. 77), S. 11ff. Eine Auswahl ihrer Schriften enthält: Frida Rubiner: Einst unglaubliche Berichte, hrsg. und mit einem Vorwort versehen v. Helga W. Schwarz, Berlin 1987 (mit einer Bibliografie der Presse- und Buchpublikationen).

97 »Ich stehe im politischen Tageskampf«. Gertrud Alexander. In: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung (1982), Heft 4; Michael Struss: Gertrud Alexander. In: Lexikon sozialistischer Literatur (wie Anm. 81), S. 6f. (mit weiterer Literatur).

98 Emma P. Dornberger: Frauen führen Krieg. Aufzeichnungen, Vorwort von Frida Rubiner, Moskau, Leningrad 1934. Neudruck unter dem Titel Paul Dornberger, Emma Tromm: Frauen führen Krieg. Aufzeichnungen, Berlin 1977. Im Nachwort von Ingeborg Klaas-Ortloff heißt es, das Buch sei 1932 von Paul Dornberger nach Erzählungen von Emma Tromm niedergeschrieben worden und im gleichen Jahr (seit 10. April 1932) in der *Roten Fahne* als Fortsetzungsdruck erschienen. Davon abweichend: Fritz Zimmermann: »Ich liebe zu schreiben...« Emma Tromm. In: Ulla Plener (Hrsg.): Leben mit Hoffnung in Pein, Frankfurt/O. 1997, S. 169ff. (Enthält Briefe und Aufzeichnungen aus den Jahren des Exils).

Copyrighted material

Verfasserschaft an diesem schlicht und geradlinig erzählten Text, der manchmal freilich auch etwas hölzern in Parteidiktion daherkommt. Emma Tromm hat sich als »kleine Arbeitsbiene« im Rahmen der Partei gesehen, freilich vom unbändigen Wunsch erfüllt zu schreiben. Den konnte sie sich auf längere Sicht nur in ihrem Tagebuch erfüllen. Als technische Sekretärin Hans Günthers in das Internationale Büro des Schriftstellerverbandes nach Moskau geschickt, geriet sie 1936 unversehens ins politische Kreuzfeuer[99], verlor ihre Arbeit und musste nach Sibirien zu einem Freund ausweichen. Dort fand sie für kurze Zeit eine Anstellung als Lehrerin, die sie nach der Verhaftung ihres Freundes sofort wieder verlor. Nach monatelanger Arbeitslosigkeit wurde ihr eine Stelle als Buchhalterin zugewiesen, die wenigstens ihren Lebensunterhalt sicherte. Ihr Tagebuch notiert Zweifel und Verzweiflung der gläubigen Genossin, die nach ihrer Rückkehr in die Heimat dann noch die Kraft fand, ihre Lebenserinnerungen aufzuschreiben, auch die an ihr *Leben unter dem gewöhnlichen Stalinismus*.[100]

Damit bin ich am Schluss meiner Vorlesung. Der Kenner mag fragen, weshalb der Name von Hedda Zinner nicht genannt wurde, die schon in der Weimarer Republik als Rezitatorin und Lyrikerin in der Nachfolge Erich Weinerts aufgetreten ist und in den Jahren ihres Exils in der Sowjetunion immerhin zwei Gedichtbände veröffentlichen konnte.[101] Doch ihren Gedichten einigermaßen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, hätte einen Exkurs über die politische Lyrik jener Jahre erfordert. Damit aber wäre der Rahmen dieses Vortrags bei Weitem gesprengt worden. So mag es bei dieser Lücke bleiben.

99 Georg Lukacs, Johannes R. Becher, Friedrich Wolf u. a. Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung, hrsg. v. Reinhard Müller, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 52ff.

100 Emma Tromm: Leben unter dem »gewöhnlichen Stalinismus«. In: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung (1992), Heft 2, S. 185–193.

101 Einige von Hedda Zinners verstreuten frühen Gedichten sind in verschiedenen Anthologien wieder abgedruckt worden, z. B. in: Wir sind die Rote Garde. Sozialistische Literatur 1914–1935, hrsg. v. Edith Zenker, Nachwort von Klaus Kändler, Leipzig 1967. Zwei Gedichtbände sind im sowjetischen Exil erschienen: Unter den Dächern. Gedichte, mit einem Vorwort von Erich Weinert, Moskau 1936, sowie: Geschehen. Gedichte, Moskau 1939. Autobiografische Aufzeichnungen enthalten Hedda Zinner: Auf dem roten Teppich, Berlin 1978; und Dies.: Selbstbefragung, Berlin 1989.

Copyrighted material

Copyrighted material

Copyrighted material

Justus Fetscher

An den Rändern der Reiche
Zeitgeschichte im Werk Gertrud Kolmars

Biografische Skizze

Unauffällig verlief das Leben Gertrud Kolmars bis zur so genannten Machtergreifung. Geboren 1894 in Berlin, der Vater ein erfolgreicher Rechtsanwalt, später Justizrat, die Mutter aus einer Kaufmanns- und Gelehrtenfamilie, die älteste Tochter – Gertrud Kolmar – schließlich begleitet von zwei Schwestern und einem Bruder. Der Klang der Vornamen: Ludwig heißt der Vater, Elise die Mutter, Margot, Georg und Hilde die Trias der Geschwister, mochte niemanden aufhorchen lassen. Nur der Nachname: Chodziesner erinnert an das on-dit, wonach der echte Berliner aus Schlesien komme. Chodziesen, auch Chodzesen genannt, der Herkunftsort des väterlichen Teils der Familie, gehörte allerdings zur preußischen Provinz Posen. Den deutschen Namen dieser Stadt: Kolmar wählte die Autorin schließlich als ihren nom de plume. Mit unheimlicher Bedeutung verweist die sprachlich-geografische Anbindung des Deutschen ans Polnische einer-, Französische andererseits auf prägende Interferenzen von Gertrud Kolmars Lebens- und Werkgeschichte.

Die Familie Chodziesner zieht 1899 in den Berliner Westen um, die 16-jährige Gertrud Chodziesner absolviert eine Höhere Mädchenschule in Charlottenburg, besucht dann eine haus- und landwirtschaftliche Frauenschule und erwirbt 1916 das Sprachlehrerinnen-Diplom für Französisch. Bis 1927 arbeitet sie in mehreren Anstellungen als Erzieherin oder, gegen Ende des Weltkriegs, als Briefzensorin. Noch in den 1920er Jahren wohnt sie die meiste Zeit bei ihren Eltern, die 1923 in die Villenkolonie Finkenkrug westlich von Berlin umzogen. Etwa Anfang 1928 übernimmt sie die Pflege ihrer kranken Mutter und den elterlichen Haushalt. Als ihre Mutter 1930 stirbt, bleibt sie bei ihrem Vater. Nach dem Zwangsverkauf des Finkenkruger Hauses ziehen die beiden nach Berlin. Ihre Spur verliert sich bei den NS-Deporta-

Copyrighted material

tionen. Im Februar 1943 kommt Ludwig Chodziener in Theresienstadt ums Leben, Gertrud Kolmar vermutlich nur wenige Wochen später in Auschwitz.

Die ausführlichsten, weitestreichenden Arbeiten zur Genealogie wie zur sozialhistorischen und sozialpsychologischen Situation der Familie Chodziesner finden sich bei Gershom Scholem und Walter Benjamin. Benjamins Mutter Pauline war die jüngere Schwester von Gertrud Kolmars Mutter Elise. Scholem, der Freund Benjamins, hat die Verfehlungen, Verweigerungen und Illusionen analysiert, die dem deutschen Judentum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die von ihm erstrebte deutsch-jüdische Symbiose dementierten. Später ist er der Verzweigung der Familie Benjamin nachgegangen und hat dabei auch die der Chodziesners erhellt.[1] Benjamin begann 1932 mit dem Schreiben von lebens- und sozialgeschichtlichen Miniaturen, die als *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* bekannt geworden sind. Viele Sätze daraus, etwa diese:

> In meiner Kindheit war ich ein Gefangener des alten und neuen Westens. Mein Clan bewohnte diese beiden Viertel damals mit einer Haltung, die gemischt war aus Verbissenheit und Selbstgefühl, und die aus ihnen ein Ghetto machte, das er als sein Leben betrachtete.[2]

– viele solcher Sätze lassen sich, auch in ihrer schockierenden Schärfe, auf Gertrud Kolmar übertragen. Zwei Jahre älter, gehörte sie zum selben »Clan«.

Ebenso offensichtlich ist, dass auch sie nicht in dessen Umhegung geblieben ist. Einerseits – und vor allem – weil seine Grenzen als schutzlos erwiesen gegen die Ausgrenzung der europäischen Juden. Andererseits weil Kolmar wie Benjamin schon vor 1933 – im antisemitischen Klima der Weimarer Zeit und aus geschichtstheoretischen Überlegungen heraus – eine intensivierte Redefinition und Wiederaneignung ihres Judentums suchte, einer jüdischen Identität,

1 Siehe Gershom Scholem: Ahnen und Verwandte Walter Benjamins. In: Ders.: Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleinere Beiträge, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1992, S. 128–157, sowie den Stammbaum der Familie Schoenflies, der als separates Faltblatt beiliegt in: Johanna Woltmann (Bearb.): Gertrud Kolmar, Marbach 1993 (= Marbacher Magazin 63 (1993)).

2 Walter Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, Frankfurt/M. 1983, S. 127.

Copyrighted material

die sich von der ihrer Eltern unterscheiden musste. Das viel zitierte Wort Marina Zvetajevas, dass alle Dichter Juden sind – Celan verwendet es als Motto eines seiner Gedichte – kann dieses doppelte Außenseitertum nur andeuten.

Kritische Rezeption

Gewiss ist es auch durch eine doppelte Verkennung definiert. Missachtet, übersehen, weil marginalisiert vom dominanten gesellschaftlichen Diskurs, ausschließlich eingeschlossen und festgehalten als ein nur randständiges Phänomen, hatte das Dichtertum Gertrud Kolmars – die auf der traditionell ehrwürdigen Bezeichnung Dichterin bestand, keine Schriftstellerin sein wollte[3] – keine Chance. Als Lyrikerin fand sie sich schon in der Weimarer Republik lediglich sporadisch wahrgenommen, als deutsche Jüdin nach 1933 fast nur noch im ghettoisierten Bereich der vom NS-Staat eingesperrten Institutionen der jüdischen Kultur, zumal des Kulturbundes. Das Unglück, wenig veröffentlicht, kaum gelesen zu sein, zog sich von diesem Werk auch nach dem Ende des ›Dritten Reichs‹ nicht ganz zurück. Hermann Kasack, Peter Suhrkamp, Jacob Picard und Friedhelm Kemp, Kolmars Schwester Hilde und deren Mann Peter Wenzel engagieren sich zwar für seinen Nachruhm. Trotz wichtiger und von der Presse freundlich aufgenommener Ausgaben zumal ihres lyrischen Werks[4] bleibt es jedoch weitgehend unbekannt.

Die bis in die späten 1990er Jahre häufig geäußerte Klage, Literaturkritik und Literaturwissenschaften hätten Kolmars Werk und dessen Rang weitgehend ignoriert, ist indes seit einiger Zeit hinfällig geworden. Viele Nachdrucke und zumal die umfassenden und editionsphilologisch grundlegenden Editionen von Johanna Woltmann und Regina Nörtemann haben Kolmars Texte neu und entscheidend besser zugänglich gemacht.[5] Die Feuilletons der deutschen Zeitungen sind

3 Brief vom 23. 7. 1941.

4 Gertrud Kolmar: Das lyrische Werk, Heidelberg, Darmstadt 1955; Dies.: Das lyrische Werk. Zweite erweiterte Gesamtausgabe mit einem Nachwort von Hilde Wenzel, hrsg. v. Friedhelm Kemp, München 1960. Zur Kolmar-Rezeption zwischen 1945 und ca. 1980 siehe Woltmann (wie Anm. 1), S. 145–169.

5 Gertrud Kolmar: Briefe, hrsg. v. Johanna Woltmann, Göttingen 1997; Dies.: Das lyrische Werk. 3 Bde., hrsg. v. Regina Nörtemann, Göttingen 2003; Dies.: Die Dramen, hrsg. v. Regina Nörtemann, Göttingen 2005. Zu denken ist auch

Copyrighted material

seither nicht müde geworden, diese Autorin zu rühmen.[6] Und beiderseits des Atlantiks sind Kolmar gewidmete germanistische Arbeiten, von welchen es auch in den vorangegangen beiden Jahrzehnten einige einlässliche und einsichtsreiche gegeben hat[7], seit etwa 1993 in signifikant großer Zahl erschienen.[8] 2003 erlebte ein Theaterstück,

an die Neuauflagen von Kolmars erzählerischen Texten: Dies.: Susanna. Mit einem Nachwort von Thomas Sparr, Frankfurt/M. 1993, 2. Aufl. 1994, dasselbe. Frankfurt/M. 1995; Gertrud Kolmar: Die jüdische Mutter. Mit einem Nachwort von Esther Dischereit, Frankfurt/M. 2003. Eine schon 1983 erschienene Anthologie Kolmar'scher Lyrik hat mittlerweile ihre 5. Auflage erreicht: Dies.: Gedichte. Auswahl und Nachwort von Ulla Hahn, Frankfurt/M., 5. Aufl. 2003.

6 Beispiele: Hanns Zischler: Mit dem Rücken zu Berlin. Literaturort Berlin (20): Die Lyrikerin Gertrud Kolmar. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 20. 6. 1993, Nr. 14590, S. 19; Ulla Hahn: Leiden an der Mutter. Nicht immer ist der Vater schuld: Gertrud Kolmars Verwundungen. In: FAZ, 22. 6. 1993, Nr. 141, S. 30; Rüdiger Görner: Weckruf überm Wasser. Vor hundert Jahren wurde Gertrud Kolmar geboren. In: FAZ, 10. 12. 1994, Nr. 287, S. 36; Jürgen Theobaldy: Unbesiegbares Zeugnis (über Kolmars Gedicht *Abschied*). In: FAZ, 16. 9. 1995, Nr. 216, S. B4; Albert von Schirnding: Ersticktes Leben, großer Gesang. Johanna Woltmanns Biographie über Gertrud Kolmar. In: Süddeutsche Zeitung, 30. 9. 1995, Nr. 225, S. 904 (spricht von Kolmar als der neben Nelly Sachs, Else Lasker-Schüler und Rose Ausländer »größten deutschen Lyrikerin unseres Jahrhunderts«); Burkhard Müller: Bedenke auch den kleinen weißen Hund. Ein Fixstern am Himmel der deutschen Literatur: Endlich gibt es die Gedichte von Gertrud Kolmar in einer großen Werkausgabe. In: Süddeutsche Zeitung, 13. 3. 2004, Nr. 61, S. 16; Peter von Matt: Eine Liebesgeschichte (über Kolmars *Salamander*). In: FAZ, 4. 5. 2007, Nr. 104, S. Z4.

7 Hans Byland: Zu den Gedichten Gertrud Kolmars, Zürich 1971; Henry A. Smith: Gertrud Kolmar's Life and Works. In: Gertrud Kolmar: Dark Soliloquy. The Selected Poems of Gertrud Kolmar, New York 1975, S. 1–52; Gert und Gundel Mattenklott: Gertrud Kolmar. Metaphorischer Schattenriß. In: Dies.: Berlin Transit. Eine Stadt als Station, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 190–206.

8 Marion Brandt: Schweigen ist der Ort der Antwort. Eine Analyse des Gedichtzyklus »Das Wort der Stummen« von Gertrud Kolmar, Berlin 1993; Dies.: Gertrud Kolmar. Orte, Berlin 1994; Amy Colin: Gertrud Kolmar. Das Dilemma einer deutsch-jüdischen Dichterin. In: Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Frank-Rutger Hausmann, Ludwig Jäger, Bernd Witte, Tübingen 1990, S. 247–257; Beatrice Eichmann-Leutenegger: Gertrud Kolmar. Leben und Werk in Texten und Bildern, Frankfurt/M. 1993; Birgit Erdle: Antlitz – Mord – Gesetz. Figuren des Anderen bei Gertrud Kolmar und Emmanuel Lévinas, Wien 1994;

Copyrighted material

das Kolmars Biografie szenisch rekapituliert, seine Uraufführung in einem Münchner Off-Theater: *Liebe Trude* von Cornelia Naumann.[9] Man muss kein Kulturkonservativer sein, um zu hoffen, dass es zu keinem Gertrud-Kolmar-Musical kommen wird.

Heute ist Kolmars Ruhm vielleicht weniger der einer Verkannten als eher der einer Überzeichneten. Hervortreten in den letzten anderthalb Jahrzehnten (mindestens) drei Schwierigkeiten, ihr Werk zu verstehen – Schwierigkeiten, denen auch dieser Artikel ausgesetzt und tributpflichtig ist. Erstens: Aneignung, Identifikation, Empathie tun not. Ohne sie, ohne Transfer aus dem Eigenen (eigenem Erleben, Erschließen, Imaginieren, Denken) aufs Andere ist kein Interpretationsakt möglich. Daran hat die Rede von der Veto-Macht der Alterität ihre Grenze. Dennoch ist jede Aneignung auch Enteignung eines Anderen, welchem die Maske des Eigenen angepasst wird. Kolmars soziale Welt, das zerstörte deutsch-jüdische Bildungsbürgertum der Zeit vor 1933/45, und die Spezifika ihres literarischen Denkens, ihre Emphase des Sich-Verlierens an Opfer[10], die zu erbringen sie sich

Antonella Gargano: Gertrud Kolmar (1894–1943). In: Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Ursula Heukenkamp, Peter Geist, Berlin 2007, S. 220–227; Chryssoula Kambas (Hrsg.): Lyrische Bildnisse. Beiträge zu Dichtung und Biographie von Gertrud Kolmar, Bielefeld 1998; Karin Lorenz-Lindemann (Hrsg.): Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars, Göttingen 1996, S. 105–127; Gudrun Jäger: Gertrud Kolmar. Publikations- und Rezeptionsgeschichte, Frankfurt/M., New York 1998; Dagmar C. G. Lorenz: Keepers of the Motherland. German Texts by Jewish Women Writers, Lincoln/Nebraska, London 1997, S. 119–129; Heidy Margrit Müller (Hrsg.): Klangkristalle. Rubinene Lieder. Studien zur Lyrik Gertrud Kolmars, Bern u. a. 1996; Regina Nörtemann: Nachwort. Bild der Dichterin. In: Kolmar (wie Anm. 5, Das Lyrische Werk), S. 325–411; Silke Nowak: Sprechende Bilder. Zur Lyrik und Poetik Gertrud Kolmars, Göttingen 2007; Silvia Schlenstedt: Suche nach Halt in haltloser Lage. In: Sinn und Form 41 (1989), S. 727–742; Annegret Schumann: »Bilderrätsel« statt Heimatlyrik. Bild und Identität in Gertrud Kolmars Gedichtsammlung »Das preußische Wappenbuch«, München 2002; Monika Shafi: Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk, München 1995; Woltmann (wie Anm. 1); Dass., 2. Aufl. 1993; Dies.: Gertrud Kolmar. Leben und Werk, Göttingen 1995; Kathy Zarnegin: Tierische Träume. Lektüren zu Gertrud Kolmars Gedichtband »Die Frau und die Tiere«, Tübingen 1998. Die Liste ist unvollständig.

9 Siehe Antje Weber: Trauriges Leben. In: Süddeutsche Zeitung, 24. 9. 2003, S. 44.

10 Siehe Marion Brandt: ›Opfre ich mich auf schäumender Altars Stufe‹. Über das Bild des Opfers im Werk von Gertrud Kolmar. In: Jüdische Kultur

Copyrighted material

rühmte, und an Gewalt, die sie als Befreiung, Schutz und Vergeltung beschwor, sind der heutigen Forschung aus Gründen, die nicht zu beklagen sind, vielfach unerfindlich und fremd. Zweitens: Die Spanne zwischen biografisierenden und avancierten theoretischen Ansätzen der Kolmar-Lektüre bleibt mitunter klaffend. Dann häufen sich Formulierungen wie: »lässt sich mit X beschreiben als…«, »zeigt sich noch einmal« und »bestätigt die Theorie von Y, wonach…«. Mir scheint hier nicht allemal erkennbar, welchen Erschließungswert das Geltendmachen dieses oder jenes Theorems in dem gegebenen Argumentationskontext für das Verständnis von Kolmars Schreiben hatte. Denkweisen, die eine Affinität zur unentwirrbaren Komplexität und zum Aporetischen aufweisen, stehen kaum vermittelt neben einer ethisch-politischen Argumentationsfigur, die Kolmars Werk als literarischen Einspruch gegen ihre Benachteiligung, Stereotypisierung, Stigmatisierung, Entrechtung und schließlich Tötung als Jüdin würdigt. Berührt ist damit, drittens, das – wohl nicht völlig abzuschüttelnde – Dilemma zweier Modi des Umgangs mit diesem Œuvre. Modi, deren einer das Exemplarische an Kolmars Dichtung herausstellt, während der andere deren Singularität betont. Diese Singularität wird keiner Lektüre der Kolmar'schen Gedichte verborgen bleiben. Und doch fanden und finden sie sich in ihrer ganzen Inkommensurabilität immer wieder aufs Allgemeine vorgängig kanonisierter und orthodox applizierter Theoreme reduziert. Es ist evident, dass diese Spannung auch hier, da von Kolmars Literatur und der Gesellschaft die Rede ist, unaufgelöst bleibt.[11]

Die Lyrikerin

Hier ist nun vom Werk Gertrud Kolmars zu sprechen, einem Werk, von dem kein Anderer – und kein geringerer – als eben Walter Benjamin schon 1928 in den Spalten der *Literarischen Welt* zu rühmen wusste, es enthalte »Töne[,] wie sie in der deutschen Frauendichtung

und Weiblichkeit in der Moderne, hrsg. v. Inge Stephan, Sabine Schilling, Sigrid Weigel, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 173–185.

11 Diesen pauschalen Vorbehalten zum Trotz sei mir erlaubt, an die Verdienste der Dissertation Bylants zu erinnern. Aus der neueren Kolmar-Forschung verdanke ich das Meiste den editorisch-biografischen Aufbereitungen von Johanna Woltmann und Regina Nörtemann sowie den Arbeiten von Birgit Erdle, Marion Brandt und (dem thetischen Duktus ihres Buches zum Trotz) Silke Nowak.

Copyrighted material

seit Annette von Droste nicht mehr vernommen worden sind«[12]. Streifen wir hier nur die Ambivalenz dieser Zuschreibung, die als diskriminierende verfehlt, als thematisch-ästhetische begründbar scheint. Frauenbuch war der rubrizierende Terminus, mit dem Gertrud Kolmars erster Gedichtband (*Gedichte*. Berlin: Fleischel, 1917) abgetan wurde, als bildeten Bücher von Autorinnen eine eigene Kategorie des Dichterischen, die nicht recht dazugehöre, nicht recht öffentlich und ernst zu nehmen sei.[13] Unverkennbar ist dagegen, dass das Schreiben der Schriftstellerin Gertrud Kolmar – von der Thematik über die Motivik und Lexik bis zur Darstellungsweise – mitbestimmt ist von ihrer Weiblichkeit. Es kann kein Zufall sein, dass sich seit den späten Zwanziger Jahren bis heute immer wieder Schriftstellerinnen für Kolmars Werk engagiert haben: Elisabeth Langgässer, Ina Seidel[14], Nelly Sachs, Oda Schaefer, Ulla Hahn, Gerlind Reinshagen, Esther Dischereit. (Allerdings sehr wohl auch männliche Autoren wie Karl Krolow, Wolfdietrich Schnurre, Johannes Bobrowski und Uwe Berger.)

Dieses Weiblichkeits-Moment wird in den Kolmar'schen Schriften ständig mitverhandelt, redefiniert, umgebildet. Bildnis ist ein Hauptwort der Autorin. Viele ihrer Arbeiten gehen von Bildern aus – von malerischem, plastischem, ikonografischem Material, von atmosphärischen Momentaufnahmen und Konfigurationen, aber auch von Gesten, Typisierungen und Stereotypen –, um sie, fixierend-verwandelnd, zu beschreiben. Benjamin wandte sich der Aufgabe zu, seine Herkunft und deren Belastungen wie Versprechungen zu rekapitulieren, als er die Zeit seiner Existenz, seiner Existenzmöglichkeit in Berlin zu Ende gehen sah. Gertrud Kolmar hatte vier Jahre zuvor, 1928, einen Gedichtzyklus geschrieben, den sie *Das Preussische Wappenbuch* nannte. Es ist nicht, wie Benjamins Schrift, ein rekapitulierender Abschied von Berlin, sondern eine bildrätselhafte Aneignung des Preußischen im Medium einer Poetisierung seiner Wappen. Diese Wappen begründen keine kommunal-staatlichen territorialen Ansprüche, sondern entbergen Sinnbilder, unähnlich-bezeichnende Symbole der darin darge-

12 Woltmann (wie Anm. 1), S. 57.

13 Siehe ebenda, S. 34f.

14 Die sich freilich bald nach dem 30. Januar 1933 ängstlich-opportunistisch von der Jüdin zurückgezogen zu haben scheint – wohl zu Kolmars Verbitterung (s. Woltmann (wie Anm. 8), S. 173–178). Drastisch formuliert Oda Schaefer 1965 in einem Brief: »Ina Seidel rühmt sich jetzt [...] der Freundschaft mit Gertrud Kolmar, war aber nach 33 eine solche ›Nazisse‹ [...], daß sie darüber schweigen sollte.« Woltmann (wie Anm. 1), S. 76.

Copyrighted material

stellten Orte und ihres Orts in der Naturgeschichte. Kolmars Wappengedichte sind Zeugnisse eines kosmopolitischen Patriotismus, Anverwandlungen, Überschreibungen, Bild-Sprach-Übersetzungen preußischer Orte, die die Lyrikerin als die ihren reklamiert. Schon dieses Anspruchs wegen, der um seine Angefochtenheit und Kühnheit weiß, sind nicht statisch. In ihnen zittert ein zähes Ringen um das richtige Bild der Gemeinden. In dem Berliner Wappen gewidmeten Gedicht scheinen die Bärin und die Stadt sowohl in eins zu fallen wie miteinander zu kämpfen. Wenn die Bärin schließlich sagt: »Ich schreite aufrecht. Meine Branten wälzen / Den Wolkenblock, der überm Haupt ihr [scil. der Stadt Berlin] kracht.« rückt fast unvermerkt das Bedrohliche in den Vordergrund, bildlich – als Reminiszenz an allegorische Bilder, vielleicht an Goya – und sprachlich – als Evokation von Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt*.

Die Bekundung, Kolmar sei vor allem eine grandiose Lyrikerin, mag zwar konventionell geworden sein, scheint mir aber berechtigt. Die sozio-kulturelle Lage, in der sich die Autorin befand, ist aus ihren Gedichten allerdings über zahlreichere und komplexere Vermittlungsstationen abzulesen denn aus Kolmars erzählerischem und dramatischem Werk. Zur Kolmar'schen Lyrik sei deshalb hier nur noch pauschal angemerkt, dass sie offenkundig in einem prekären Verhältnis der Nachfolge des und Abwendung vom Symbolismus steht. Vielfach beachtet wurde ihr Rückbezug auf Baudelaire und Valéry, der sie abermals mit Benjamins Literaturkritik verbindet.[15] Charakteristisch für Kolmars Haltung als Lyrikerin könnte allerdings sein, dass diese Bezugnahme bei ihr weniger über George und dessen Kreis als eher über den einzelgängerischen Rilke gelaufen zu sein scheint. Mit Rilke teilt diese Autorin die Meisterschaft des Enjambements, das Schwelgen in Ballungen von Neutra, die privat-konfessionelle Verlagerung ihrer poetologischen Selbsterklärungen ins Briefwerk und schließlich ihre Vorliebe für die schriftbildliche Zeichenwelt der Wappen.

Diese Vorliebe ist mehr als eine rein motivische. In ihr kristallisiert sich eine poetische Imagination, die sich immer wieder in symbolischen Räumen[16] sowohl ausgebreitet wie zusammengefaltet,

15 Monika B. Schneider: Die Dichterin als Lumpensammlerin. Spure Baudelaires in Kolmars Gedicht »Die Lumpensammlerin«. In: Müller (wie Anm. 8), S. 26–49; Nowak (wie Anm. 8). Weiter zu untersuchen wäre etwa die mit dem Werk Maurice Maeterlincks (s. das Motto zu Kolmars Gedicht *Das Haar*).

16 Siehe etwa Brandt (wie Anm. 8, Orte).

Copyrighted material

sowohl dargestellt wie aufgelöst hat. Es kann sich hier um abseitige Fluchträume handeln wie den Winkel, die Ruine und das leere Blatt, in welchen die Autorin Rettung suchte,[17] oder um umfassende große Sphären, die nur auf Land- und Weltkarten oder auf einem Globus zu betrachten sind. Allemal sind es Räume, deren Kodierung die Dichterin weniger nachzeichnet als mit ihrer lyrischen Weltsicht und Welt-Rekonstruktion überschreibt. Wie sich ihr Namen Chodziesner/Kolmar als Austragungsort einer doppelten Semantik und west-östlichen Spannung verstehen lässt, so hat die Autorin ihr deutsches Judentum selbst als eines entworfen, das die empfindliche Mitte hält zwischen einem Osten, der ihr eine uneinholbare Herkunft und Zugehörigkeit, und einem Westen, der ihr ein unerreichbares künftiges Exil sein mochte.[18]

Sosehr hierbei die Geografie der politischen, der Kultur- und der Naturgeschichte in Kolmars lyrisch umschriebenen Räume hineinregieren, so deutlich sind diese Räume zu lesen als Gegenentwürfe zu einer Welt, in der die deutsch-jüdische Autorin erst kaum einen öffentlichen und am Ende noch nicht einmal einen Ort zum Leben hatte. Aus einer sozialen Mitwelt, die ihr Anerkennung und Mitwirkungsmöglichkeiten, Zugehörigkeit und Geltung, schließlich die basalsten Rechte bis zum Existenzrecht verweigert, emigrierte die Autorin in das Reich der Tiere, der Pflanzen und der Minerale. In Ersterem fand sie, wie es scheint, eine Sphäre natürlicher (biologischer) Klarheit, in der die patriarchale Verdrängung des Weiblichen

17 Siehe Birgit Erdle: Verschwinden als Rettung? Imaginäre Fluchträume in der Literatur Gertrud Kolmars. In: Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée München 1988 Munich. 5 Bde., hrsg. v. Roger Bauer, Douwe Fokkema. Bd. 2: Space and Boundaries of Literature/Espace et frontières de la littérature, München 1990, S. 165–171.

18 »Ich habe nun einmal – wie bei unserem Gebet – das Antlitz nach Osten gekehrt [...]. Ich bin auch wohl so eine Art ›verhinderter Asiatin‹ – und wäre froh, wenn die Verhinderung beseitigt werden könnte; als Europäerin würde der Weg nach Westen mir wahrscheinlich leichter fallen...«. (Kolmar (wie Anm. 5, Briefe), S. 33 (Brief vom 13. 5. 1939 an Hilde Wenzel). Im Osten scheint hier das orientalische wie osteuropäische Judentum konnotiert, im Westen die von Kolmar häufig ins Auge gefasste Flucht nach England und die USA (siehe auch die angestrebten Exil-Orte der Ich-Erzählerin in Kolmars *Susanna* (Kolmar (wie Anm. 5, Susanna 1994), S. 7). Zum ›Asiatischen‹ bei Kolmar siehe Arlette Schnyder: Asien, das Sein ohne Tun oder der Ort der Dichtung. In: Müller (wie Anm. 8), S. 112–138.

Copyrighted material

aus der öffentlichen Kultur ins abgeschattete Animalische (*Die Frau und die Tiere*, heißt ein Gedichtzyklus Kolmars aus den Jahren 1927–1932) sich umwandelt zur selbstverständlichen Lebbarkeit physischer Präsenz, auch wohl des Kreatürlichen – Kolmar war eine Leserin Martin Bubers. Am Pflanzenreich feierte sie, dichterisch, eine von Lohn und Leistung entbürdete Welt passiv-selbsttätiger Erotik. Wie das der Tiere ist dieses Reich zugleich ein Land der Fabeln und eines mythisch-poetischen Metamorphosen, in dem der Mensch von einer Welt theriomorpher Götter umfangen ist. Im Reich der Steine und zumal Edelsteine schließlich erblickte Kolmar eine nachromantische Gegenwelt der verborgenen, prima vista unsichtbaren, weithin verkannten, aber begehrenswerten urweltlichen Kostbarkeit.[19] Die vielen Namen, die von der stereotypen Bindung des Judentums an den Stand der Juweliere zeugen (Goldberg, Saphir, Rubin) finden sich hier poetisch erlöst.

Bei der Suche nach einer verbindenden Formel für diese – freilich osmotischen – Grenzziehungen zwischen dem Dichterischen und dem Sozialen ergibt sich leicht das Wort von der Isolation dieser Autorin. Tatsächlich kursiert es – nicht zufällig und keineswegs unberechtigt – in vielen Studien zu Gertrud Kolmar.[20] Dem physiognomischen Blick können zumal auch ihre Gedichte, obgleich immer wieder zu Zyklen gruppiert, als isolierte erscheinen, als Einfriedungen, Einfrierungen, sich abschließende und in ihrer Abgeschlossenheit vollendete Werke.

19 Zur Bildlichkeit des Bergwerks als Erinnerungsraum bei Kolmar und Benjamin siehe Grazia Martens-Berger: Erinnerte Kindheit im Gedicht *Großmutters Stube*. In: Kambas (wie Anm. 8), S. 29–54.

20 Nämlich als Charakterisierung sowohl der Kolmar'schen Protagonisten wie der Autorin selbst, siehe etwa Ulla Hahn: »Nachwort«, in: Kolmar (wie Anm. 5, Gedichte), S. 173–187, bes. S. 177; Lucia Hubig, Reiner Marx: Jüdische Selbstvergewisserung unter nationalsozialistischer Verfolgung. Zur Erzählung ›Susanna‹. In: Lorenz-Lindemann (wie Anm. 8), S. 128–142, bes. S. 139; Dagmar C. G. Lorenz: Gertrud Kolmars Novelle Susanna. In: Fide et amore. A Festschrift for Hugo Bekker on his Sixty-Fifth Birthday, hrsg. V. William McDonald, Winder McConnell, Göppingen 1990, S. 185–205, bes. S. 193; Dies.: Jüdisches Selbstbewußtsein und die kritische Darstellung des jüdischen Selbsthasses im Werk Gertrud Kolmars. In: Begegnung mit dem »Fremden«. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990. Bd. 8: Emigranten- und Immigrantenliteratur, hrsg. v. Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 128–138, bes. S. 133f., 138; Shafi (wie Anm. 8), S. 193, 196; Marika Anna Sopko: Biblische Frauengestalten. In: Müller (wie Anm. 8), S. 200–215, bes. S. 215.

Copyrighted material

Sie wirken wie Einhüllungen der Autorin in den poetischen Text – im Sinne der Textum-Metapher, die Kolmar wiederholt heranzog, um zu signalisieren, dass das für sie Essentielle (das Dichtertum, aber auch die jüdische Identität) nicht abzustreifen sei. Kartengeografisch gesagt, erscheinen diese Gedichte als Inseln auf der Fläche des weißen Papiers, das durch diese Beschreibung, Besetzung zu einem Teil eines literarischen Archipels werden sollte. Den Rückgang vom sozialen Phänomen der Isolation auf deren lateinisches Etymolon insula/Insel legen Kolmars Gedichte nicht nur durch ihre Formgestaltung nahe. Immer wieder ist ihr Dichten auch pragmatisch-thematisch von Inseln ausgegangen: von Napoleons St. Helena (Zyklus *Napoleon und Marie*, ca. 1913), von den Kanaren (*Kanarienrose*) und in dem groß angelegten, mit Hölderlins *Archipelagus* wetteifernden späten Gedicht *Die Mergui-Inseln* (1937).

Am Rande Berlins: *Die jüdische Mutter*

Wenden wir von hier aus den Blick auf Kolmars episches Werk, das qua Genre und da es in der Erzählgegenwart der Autorin angesiedelt ist, einen offeneren Blick auf ihr Verhältnis zur Gesellschaft ihrer Zeit verspricht.[21] 1930/31, an die drei Jahre nachdem sie ihr Gedicht über das Berliner Stadtwappen geschrieben hatte, wählte Gertrud Kolmar ein realistischer anderes Berlin zum Schauplatz ihres umfänglichsten erzählerischen Textes, der 1965 unter dem Titel *Eine Mutter*, heute als *Die jüdische Mutter* gedruckt erscheint. Komplex verklammert dieser Roman, autobiografisch gelesen, den 1930 eingetretenen Tod von Kolmars Mutter mit einer Abtreibung, die die Anfang Zwanzigjährige vorgenommen hatte, um ihrer Familie die Unehre eines unehelichen Kindes, gezeugt von einem Weltkriegssoldaten, zu ersparen.[22] Der

21 Eine Prämisse, die in der Forschung häufig ausformuliert worden ist, siehe etwa Klaus Jeziorkowski: ›Sätze, die keiner versteht‹. Gertrud Kolmars Erzählung *Die jüdische Mutter*. In: Griffel. Magazin für Literatur und Kritik (2000), Heft 9, S. 39–54, bes. S. 51; Monika Shafi: Gertrud Kolmar: Niemals ›die Eine‹, immer ›die Andere‹. Zur Künstlerproblematik in Gertrud Kolmars Prosa. In: Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, hrsg. v. Gerhard P. Knapp, Amsterdam, Atlanta/Georgia 1991, S. 689–711, bes. S.709f.; und vor allem Barbara C. Frantz: Gertrud Kolmar's Prose, New York u. a. 1997.

22 Siehe Woltmann (wie Anm. 1), S. 31f.

Copyrighted material

Roman liest sich zumal nach 1945 als eine schmerzhafte narrative Erkundung der Frage, wie isoliert eine Jüdin im Berlin von etwa 1930 leben konnte.[23]

Martha Jadassohn ist mit ihrem Namen sowohl als Jüdin bezeichnet wie als eine entfernte literarische Verwandte des mit einem »jüdischen Selbsthass« geschlagenen wilhelminisch-schneidigen Staatsanwalt Jadassohn aus Heinrich Manns Roman *Der Untertan* (1918). Sie kam mit ihren Eltern aus Westposen nach Berlin. Ihre einzige Schwester stirbt, als sie, Martha, acht Jahre alt ist.[24] Die meisten ihrer Schulfreundinnen verliert sie infolge dieser Übersiedelung aus den Augen (DjM:156f.). Kurz bevor sie den Sohn des Großhändlers Wolg heiratet, stirbt ihr Vater. Die Mutter folgt ihm bald nach (DjM:17ff.). Kurz nach der Geburt der Tochter Ursa – durch ihren Namen ist sie Berlin und seinem Stadtwappen verbunden[25], nur dass sich dessen Bedeutung nun von der schützenden Mutter zur gefährdeten Tochter verschieben wird – lassen die Wolgs sich scheiden. Martha hat nun vor allem noch ihre Tochter, eine Tante, die einzige Schwester des Vaters, lebte, verwitwet, in Berlin, soll inzwischen aber weggezogen sein (DjM:15, 58). In den Briefkasten zu sehen, hat sie es nie eilig (s. DjM:111). Und im Gespräch ist sie sich gewiss, »daß die Kunst des Flirts, daß jede Koketterie, und wie die Fremdworte alle heißen, ihr völlig abging.« (DjM:129f.).

23 Nicht zuletzt wohl deshalb hat er in der jüngeren Forschung ein erhebliches Interesse auf sich gezogen: Bernd Balzer: Nachwort. Die Wirklichkeit als Aufgabe. In: Gertrud Kolmar: Eine jüdische Mutter. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1981, S. 163–182; Birgit Erdle: Die zerstörte Metapher oder die Penetration des Gesichts. Zur Darstellung der Gewalt bei Gertrud Kolmar. In: Frauen Literatur Politik, hrsg. Annegret Pelz u. a., Hamburg 1988 (Argument Sonderband AS 172/173), S. 154–163; Frantz (wie Anm. 21); Elisabeth Hoffmann: Was unterscheidet diese Frau von anderen Frauen. Weiblichkeit, Jüdischsein und Gesellschaft in der Erzählung ›Die jüdische Mutter‹. In: Lorenz-Lindemann (wie Anm. 8), S. 105–127; Jäger (wie Anm. 8), S. 156–175; Jeziorkowski (wie Anm. 21); Dagmar C. G. Lorenz (wie Anm. 20, Jüdisches Selbstbewußtsein); Nowak (wie Anm. 8), S. 201–231; Shafi (wie Anm. 21); Dies. (wie Anm. 8), S. 189–205; Thedel von Wallmoden: Nachwort zu: Gertrud Kolmar: Die jüdische Mutter, Göttingen 1999, S. 217–222; Woltmann (wie Anm. 8), S. 155–163.

24 Siehe Kolmar (wie Anm. 5, Die jüdische Mutter), S. 103. Nachweise aus dieser Ausgabe erfolgen im Weiteren mit der Sigle DjM direkt im Text.

25 Vgl. Woltmann (wie Anm. 8), S. 162, wo jedoch kein Bezug zu Kolmars Gedicht auf das Berliner Stadtwappen hergestellt wird.

Copyrighted material

Was Esther Dischereit grell und zutreffend »das wahnsinnige Alleinsein dieser Mutter« genannt hat[26], bestimmt beides, das setting wie die Handlung des Buchs. Die etwa siebenjährige Ursa kommt eines Tages nicht nach Hause. Ein unbekannter Mann hat sie mit sich genommen. Tage später findet Martha Wolg ihre missbrauchte Tochter halb tot in einer verlassenen Hütte auf einer vernachlässigten Gartensiedlung. Als sie erfährt, wie traumatisiert das Kind seine Nächte im Hospital verbringt und sich die Irreversibilität des Missbrauchs vor Augen führt, vergiftet sie Ursa unbemerkt bei einem Besuch an ihrem Krankenbett. Die Einsamkeit Martha Wolgs ist fortan eine doppelte: eine soziale, als Erfahrung der Unteilbarkeit, auch des Nichtteilenkönnens und -wollens ihrer Verzweiflung als Mutter und eine psychische, als Konsequenz der Nichtmitteilbarkeit ihres Tuns an der Tochter. So isoliert, befragt sie ihre Zukunft und Lebensprojekte neu. Sie konsultiert einen Rechtsanwalt, der als liberaler nicht billigen kann, was er ihr »Racheverlangen« nennt (DjM:115). Der Verlust der Tochter und der Vorsatz, den Täter zu bestrafen, treibt sie zur Verbindung mit einem Mann. Als dieser diese Beziehung schließlich als einen Handel verwirft, in dem sich die Frau prostituiert habe, um sich damit den Mann als Instrument ihrer Vergeltungspläne zu erkaufen, kündigt er diese geschlechtlich intensive, ethisch unbegründete Zweisamkeit auf. Martha Wolf geht in die Spree.

Zu allen Foren, Instanzen und Agenturen der Sozialisierung hält diese Figur eine Distanz, die sich allemal als unüberwindlich erweist. Ihre elterliche Familie ist zersiedelt, disloziert, sie stirbt weg. Ihr Beruf ist eine äußerlich disziplinierende Pflichtübung: Martha Wolf arbeitet in einem Fotografie-Studio, doch auch hier kommt sie menschlichen Selbstdarstellungswünschen und Eitelkeiten nicht entgegen: »Ihre besondere Meisterschaft erwies sie als Tierabbildnerin« (DjM:22), also wiederum bei der Auswanderung ins arachaisch-märchenhafte animalische Reich. Ihre Nachbarn sind achtlos-selbstische Spießbürger, die sie durch unerbetenen Kommentar und Tratsch verletzen, allenfalls ihr Mitleid der verlassenen Mutter aufdrängen. Sie erlebt das als ahnungslose Versuche, das persönliche unteilbare Leid der Mutter bis zur Unerheblichkeit aufzusplittern, zu vergemeinschaften (s. DjM:59). Die Männer werden ihr untreu, trennen sich vor ihr; ihr Kind verliert sie früh durch den Übergriff eines fremden Mannes, endgültig

26 Esther Dischereit: Nachwort. In: Kolmar (wie Anm. 5, Die jüdische Mutter), S. 193–215, hier S. 198 (vgl. S. 199).

Copyrighted material

durch das Gift, das sie ihm selbst einflößt. Staatlich-gesellschaftliche Institutionen, die für diskursive Einbindung zu sorgen hätten: Polizei und Hospital behandeln sie weniger vormundschaftlich als vor allem desinteressiert. Selbst die Stadt Berlin insgesamt, die viel besungene Metropole der Roaring Twenties, nimmt sie nicht auf. Martha Wolg wohnt in einem vorstädtischen Haus ohne elektrisches Licht, einer Anlage, von der die Erzählerin sagt: »Dies war ein Klösterliches, der Friede, die Abgewandtheit, Abseitigkeit eines Stifts, etwas Träumendes, Vergangenes« (DjM:9). Sie sagt es allerdings eingangs einer Erzählung, die sogleich vorführen wird, wie anonyme Gewalt in diesen Frieden einbricht.

Ob ihres Rachewunsches, den ihr niemand gutheißen und abnehmen mag, nennt Martha Wolg sich selbst ein »ungetümes Wesen« (DjM:119). Die Erzählerin spricht von ihrer »Versperrtheit, Abseitigkeit« (DjM:146f.). Darin mag auch jene Verstocktheit impliziert sein, die christlich-antijudaische Auffassung seit je den Juden unterstellte. Martha Wolg ist durch ihre jüdische Herkunft aber nicht nur von der goiischen Mehrheitsgesellschaft abgeschnitten, sondern auch von der Tradition und Gemeinde des Judentums selbst. In der Trauer um ihre Tochter erlebt sie sowohl ihre Ablösung von der Orthopraxie wie ihren Wunsch, in sie zurückzukehren, wie schließlich auch dessen Nicht-Realisierbarkeit. Beim Versuch zu beten, dämmern ihr »Verschen, die sie als Kind gekannt, Bibelsprüche, hebräische Worte, die ihr spärlich aus der Schulzeit geblieben, deren Einzelbedeutung sie längst verlernt.« (DjM:51f.). Der flüchtige, fetzenhafte Rest ihres Judentums macht sich in ihr nicht als Orientierung geltend, sondern als Widerwille: als Weigerung, die Tochter taufen zu lassen, als Vorbehalt gegen die Vorstellung, Ursa könne ihren Glauben in der Schule empfangen und nicht daheim (s. DjM:84). Schließlich als Abwendung von, fast Abscheu vor dem Kultus, wie er in der akkulturierten jüdischen Gemeinde Berlins geübt wird. Kolmars Erzählung, die von quasi-lyrischer Atmosphärik, halbbewusster innerer Rede lebt, steigert sich bei dieser Gelegenheit zu einer Ausdrucksweise, die einerseits an Kafkas Befremden vor den Praktiken seiner Gemeinde erinnert, andererseits an die Gesellschaftssatire Heinrich Manns:

> Der Prediger im Ornat der Reformgemeinde stand bloßen Hauptes und hielt seine Rede von Goethe und Schiller, von Schopenhauer und Kant. »Er hat ganz prachtvoll gesprochen«, lobte jemand nachher – »so freisinnig – gar nicht, als ob es ein jüdi-

Copyrighted material

> scher Geistlicher wäre.« Frau Cronheim nickte. »Schade nur, daß die Kirchenglocken fehlten. Dann hätte man überhaupt nichts gemerkt.« Das war Tante Henne Cronheim, geborene Jadassohn, des Vaters einzige Schwester. (DjM:58)

Was bleibt dieser Martha Wolg? Von den Menschen getrennt, empfindet sie sich beim Trost suchenden Bibel-Lesen als Gottverlassene (s. DjM:84). Sie gehört zu keiner Gemeinde, weder zur kommunalen von Berlin, noch zur kultischen der reformierten Juden. Wie die Lyrikerin Gertrud Kolmar sucht sie Zuflucht im Reich der Blumen, Tiere und Steine. Die Symbolik der Rosen spricht sie an – wie in Kolmars Sonett-Zyklus *Bild der Rose*, für die hässliche Kröte begeistert sich ihre Tochter – wie in Kolmars Gedicht *Die Kröte*; im einsamen Kondor will Martha Wolg einen »Verbannten« grüßen, dem sie sich verwandt zu wissen scheint (s. DjM:108f.) – ähnlich wie die Lyrikerin, die sich ausdrücklich auf Leconte de Lisles Gedicht *Le sommeil du condor* berufen hat.[27] Mit den Tieren identifizieren sich Kolmars Figuren und Gedichte offensichtlich vor allem deshalb, weil Tiere zugleich Ausdrucks-Gestalt und Stummheit haben, physiognomisch-formsprachlich bedeuten, aber in Abwendung vom klassizistisch-ethnischen europäischen Schönheitskanon, anschauen und ansprechen, aber ohne das Mittel der mit Stereotypen operierenden und rasterhaft identifizierenden verbalen Kommunikation. Schließlich hat Martha Wolg eine Affinität zum Steinernen, sie trägt Medusenzüge. Am Ende verrät sich darin ihre Affinität zur Erstarrung und damit zum Tod.

Diesem trauervollen Panorama hat die Erzählerin auf erratische Weise einige Feststellungen eingefügt, die ihrer Protagonistin eine unverlierbare Bindung an ihr Judentum garantieren. Ihr, Martha Wolgs, Glaube sei »mit ihr geworden wie eine Haut, verwundbar, doch unverlierbar, unlöslich.« (DjM:19). Der Satz ist allerdings auch lesbar als resignative Einsicht in die irrationale Fixierung eines Antisemitismus, der jedes Judentum – orthodoxes und liberales, gelebtes und abgelegtes, bekanntes und konvertiertes – aggressiv beargwöhnt:

> Sie [Martha Wolg] wußte doch kaum, daß der Väterglaube mit ihr, ein Teil ihrer selbst geworden, daß bloßes Verlierenmögen

27 Siehe Kolmar (wie Anm. 5, Briefe), S. 168 (Brief vom 5. 11. 1934 an Walter Benjamin). Vgl. zu diesem Bezug auf Leconte de Lisle auch Nowak (wie Anm. 8), S. 106–108.

Copyrighted material

> nicht nützte und sie der Anstrengung, sich zu verstümmeln, gar nicht mehr fähig war. (DjM:84f.)

Immerhin verspricht diese Bemerkung der Erzähler-Instanz, dass Martha Wolgs Isolation zuletzt auch eine Bewahrung ist. Ein Unverstümmeltbleiben, das als kollektiv-korporatives, als Fortbestehen der Judenheit, den Untergang seiner einzelnen Träger überdauert, ja sogar aus solchen Untergängen zu bestehen scheint. Beim Lesen einer antisemitischen Gazette bekennt sich Martha Wolg schließlich zum dort apostrophierten »Hochmut« der Juden. Es ist das einzige Mal, dass sie sich emphatisch einer Gruppe von Menschen zuzählt:

> Wir haben Rom überstanden, Byzanz in Trümmern gesehen; auch dieser Feind hier wird uns nur töten, wenn wir uns selbst verderben. Wir müssen stark und tapfer sein, wieder zu sinken, zu tragen... (DjM:182)[28]

Wesentliche Positionen von Kolmars Schreiben ab 1933 sind damit erreicht, aber merkwürdig unvermittelt. Was heißt denn: Sich selbst verderben? Die Selbstaufgabe der tamudischen Orthopraxie in der Reformgemeinde? Oder die Tötung der eigenen Tochter, schließlich das Gleiten in den Freitod? Stark und tapfer sein, um wieder zu sinken – es scheint, dass sich Martha Wolg hier nicht allgemein-redensartlich eine demütige Haltung auferlegt, sondern schon ihr Versinken in der Spree bedenkt. Die als dominant hervorgehobenen ethischen Figuren der Erzählung: Bekenntnis zum Judentum und Distanz von jeder Form, es zu praktizieren, Preisgabe an den Tod und die Zuversicht, alle gegen das Judentum gerichteten Anfeindungen zu überstehen, bleiben unverbunden.

Messiasopfer Weltgeschichte: *Cécile Renault*

Der Ort, an dem das Leben öffentlicher Wirkung, Beachtung und Kenntnis in die erst posthum publizierten erzählerischen Arbeiten Kolmars eingreift, lässt sich genretheoretisch wie medientypologisch genau bestimmen. Es ist der der Zeitungsmeldung. *Die jüdische Mutter* schließt mit einer erzählerisch weder eingeleiteten noch kommentierten Pressemeldung (s. DjM:192). Offen bleibt so (aber es wird auch zu überlegen gegeben), ob der dieser Meldung zufolge bei einem Ver-

28 Ähnliche Evokationen begegnen in Kolmars Gedichten (etwa *Wir Juden*).

Copyrighted material

kehrsunfall verunglückte Mann der nie ermittelte Vergewaltiger des kleinen Mädchens Ursa war. Kolmars 1939/40 entstandene Erzählung *Susanna* geht dann von einer Todesanzeige aus. Die Ich-Erzählerin identifiziert sie beim Zeitunglesen als Nachricht vom Tod einer Mutter, in deren Sohn die junge Susanna verliebt war, jene Susanna, als deren Erzieherin sie sich erfolgreich beworben hatte, und zwar wiederum aufgrund einer Zeitungsanzeige. Die Welt der Arbeit und des proklamierten Schicksals, auch der Gewalt öffentlicher Preisgabe namentlichen Unglücks reicht als Reiz in die erzählte Welt hinein, dokumentiert – immer im Rahmen der Fiktion – die tödliche Grausamkeit eines gesellschaftlichen Lebens, aus dem die in diesen Erzählungen begegnenden Frauenfiguren zugleich ausgeschlossen, vertrieben und zu fliehen gehindert sind. Die Foren der Mächte, die gleichsam über dem Strich Geschichte schreiben, mussten Kolmar wie ihre Figuren beschäftigen. Sie umfassen nicht nur die Zeitung (und etwa die Sprache der Gesetzes- und Verwaltungsakte), sondern auch den Kanon der Geschichtsschreibung. Mit ihm interferierte Kolmars Schreiben vor allem in ihrem dramatischen Werk.

Nach der ›Machtergreifung‹ der Nazis befasst sich Kolmar zwischen 1933 und 1935 insistent mit der Französischen Revolution.[29] In drei verschiedenen Ansätzen versucht sie, das Ansehen der Revolutionäre 1789–94 – Marats, Saint-Justs, aber vor allem Robespierres – glorios zu erneuern. Noch im Herbst 1933 schreibt sie den Aufsatz *Das Bildnis Robespierres*; danach den Gedichtzyklus *Robespierre* und zwischen November 1934 und März 1935 das Schauspiel *Cécile Renault*, benannt nach einer jungen Frau, die hingerichtet wurde, weil sie versucht haben sollte, Robespierre umzubringen.[30]

29 Zum Bild der Französischen Revolution in Kolmars Werk siehe Barbara Breysach: Du mußt dich wandeln! Gertrud Kolmars Gedichtzyklus *Robespierre* zur Diskussion gestellt. In: Gedächtnis und Erinnerung in der Literatur, hrsg. v. Karol Sauerland. Warszawa 1996; Abraham Huss: Zum Bild von Robespierre bei Gertrud Kolmar. In: Lorenz-Lindemann (wie Anm. 8), S. 88–104.

30 Seit Kurzem sind diese zu Kolmars Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Dramen gedruckt zugänglich: Kolmar (wie Anm. 5, Die Dramen). Dem ganzen Komplex von Kolmars Befassung mit der Französischen Revolution gilt die noch nicht als Buch erschienene Dissertation von Grazia Berger: Zur Rhetorik der Revolution. Überzeugungsstrategien in deutschsprachigen Dramen zur Französischen Revolution anhand der Figur von Robespierre, phil. Diss. Brüssel (Vrije Universiteit/Université Libre) 2006.

Copyrighted material

Warum sich eine Autorin, der das Gesellschaftliche und Politische, wie sie es bis dahin in Deutschland erlebt hatte, fremd war, nun der französischen Revolutionsgeschichte zuwendet, warum die Lyrikerin Kolmar dabei zur Essayistin und Dramatikerin wurde, scheint nicht rätselhaft. Silvia Schlenstedt nannte den *Robespierre*-Zyklus 1989 ein »lyrische[s] Denkmal für die Protagonisten der Französischen Revolution«[31] und Regina Nörtemann las den Zyklus zuletzt als programmatische Auseinandersetzung Kolmars mit Geschichte, d. h. mit der Französischen Revolution in ihrem Verhältnis zur Russischen und deren Verlauf, zumal seit den Moskauer Schauprozessen. So erkläre sich das gegen 1946 geäußerte Interesse Hilde Benjamins an diesen Gedichten, der späteren DDR-Justizministerin und Frau von Walter Benjamins Bruder Georg, der 1942 als KP-Politiker in Mauthausen umgebracht wurde.[32] Schließlich, so Nörtemann, »wäre das Leiden Robespierres« – des Robespierre von Kolmars Zyklus – »ein stellvertretendes Leiden für die Rechtlosen, Schwachen und Armen nicht nur des jüdischen Volkes, sondern aller Völker und die Paradiesvision eine Vision des Kommunismus.«[33]

Doch so klar auch, dank der intensiven Erforschung des Kolmar'schen Werks in den letzten 15 Jahren, die basalen Befunde zu diesen Texten geworden sind, so irritierend bleiben sie in meinen Augen. Ziemlich genau ist heute erschlossen, auf welche Quellen Kolmar bei ihrer Befassung mit der Revolution zurückgriff. Es waren geschichtswissenschaftliche Publikationen der 1920er Jahre: anekdotisch-kulturhistorisch-populäre[34], aber durchaus auch historiografisch-politisch anspruchsvolle, die Robespierre gegen die liberale Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zu entdämonisieren und in die Vorgeschichte der radikalen politischen Linken der Gegenwart einzureihen suchten – vor allem die Arbeiten des französischen Historikers Albert Mathiez. Die wesentliche Stilisierung, die Robespierre in dem Gedichtzyklus erfährt, lag zudem seit je zutage. Dem Robespierre, den das lyrische Ich fragt: »Sind Deine Ostern

31 Schlenstedt (wie Anm. 8), S. 739.

32 Siehe Nörtemann (wie Anm. 8), S. 360, 364f.

33 Ebenda, S. 373.

34 Etwa Guy Lenôtre: Le mysticisme révolutionnaire. Robespierre et la mère de dieu, Paris 1926; Carry Brachvogel: Robespierre, Wien 1925; siehe Nörtemanns hilfreichen Kommentar in: Kolmar (wie Anm. 5, Die Dramen), S. 164 u. ff.

Copyrighted material

jetzt?«[35], werden mehr als Züge, wird die Gestalt und Imago eines Erlösers zugeschrieben. Er ist, wie schon zu Lebzeiten des Revolutionärs seine Anhänger von ihm sagten, »l'incorruptible«, der Unbestechliche, der Reine, den Kolmar brieflich in eine Reihe mit Moses gestellt hat. Die Strenge des mosaischen Gesetzes, die Reinheit der jüdischen Gebote korrespondiert merkwürdig mit der Unbestechlichkeit des revolutionären politischen Handelns. Sie begründet zugleich ein noli me tangere, eine asketisch-priesterliche Entrücktheit, Unberührtheit derer, die rein sein und handeln sollen, ohne sich mit Schuld zu beflecken. Für Kolmar gibt es einen obersten Begriff, der alle diese Valenzen umfasst: Gerechtigkeit. Ihr Robespierre ist die Inkarnation göttlicher Gerechtigkeit, und damit der, der ein Verlangen verwirklicht, jedenfalls willens, fähig und berufen ist zu verwirklichen, das für Kolmar ein per definitionem jüdisches war, ja ihr Verständnis des Judentums bestimmte. Im September 1933 schreibt sie ein Gedicht *Wir Juden*, das sowohl Gruppen- und Standortbestimmung wie Mahnruf ist, mit dem sie ihr Judentum und die Judenheit auf das ihnen genuine Ziel verpflichtet:

> O könnt' ich wie die lodernde Fackel in die finstere Wüste der Welt / Meine Stimme heben: Gerechtigkeit! Gerechtigkeit! Gerechtigkeit![36]

An wenigen Stellen nur ist Kolmar so explizit wie hier, an wenigen sucht sie so sehr Anschluss an ein neues Definiens des Jüdischen, das etwa auch dem Ich-Erzähler von Richard Beer-Hofmanns Roman *Der Tod Georgs* (1900) wie die Epiphanie dessen, was sein Judentum bedeute, erschienen war.[37] Es ist die Option für eine neue jüdische Orthopraxie unter den Bedingungen jener modernen Emanzipation, die mit der Französischen Revolution begonnen hatte.

Doch damit geht nicht alles auf, weder für die Subjekte der Geschichte noch in Kolmars Texten. Sie bewegen sich in Widersprüchen: Kolmars Vorbild-Figur Robespierre ist als Revolutionär ein Messias – bekanntlich begegnet diese Figur auch bei Benjamin, aber sie war auch in der radikalen politischen Linken weder unumstritten noch vorherr-

35 Gertrud Kolmar: Beschwörung. In: Dies. (wie Anm. 5, Das lyrische Werk), S. 393, Zitat S. 394.

36 Gertrud Kolmar: Wir Juden. In: Ebenda, S. 371f., Zitat S. 372.

37 Siehe Richard Beer-Hofmann: Der Tod Georgs, Stuttgart 1980, S. 101, 108f., 112, 114; vgl. Schäubles *Nachwort*, S. 120–160, bes. S. 149, 155–158.

Copyrighted material

schend. Kolmars Robespierre ist als Messias ein innergeschichtlich – nicht Wirkender, sondern schon gewirkt Habender, schon Gescheiterter, keine Charakterisierung eines Erlösers, der noch kommen soll. Kolmars Messias ist ein Leidender, er ist auch ein Christus – das ist, theologisch gesehen, doppelt-unorthodox. Die Autorin verflicht in ihrem literarischen Robespierre endzeitliches messianisches Handeln mit Zeitwende-bestimmender christlicher Passion, sie paradoxiert ein kritisches Wort, das in Büchners *Dantons Tod* über, an und gegen Robespierre ausgesprochen wird: »Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird.«[38] Das galt für die Büchner'sche Revolutions-Dramen-Handlung, die eben auf Dantons Tod fluchtet. Es gilt nicht mehr für Kolmar, die Robespierre vor allem ex eventu liest, aus der Perspektive seines Tods unter der Guillotine.

Die göttliche Gerechtigkeit, die Kolmars Robespierre verkörpern und bringen sollte, ist eine erschreckend fremde, unheimlich verschränkt mit geläufigen konventionellen Vorstellungen, die in dieser ihrer Verschränkung entstellt enthalten sind. Sie ist nicht die Mitte zwischen Rache und Gnade, sondern umgreift beide, verspricht genaue Vergeltung einer-, allgemeine Versöhnung andererseits. Sie ist, als göttliche, über- und widermenschlich. In dem Gedicht *Gott*, das zum Robespierre-Zyklus von 1934 gehört, rechnet die lyrische Stimme ab mit dem bequemen, wohlfeilen, verhäuslichten, kleinen Gott derjenigen, die an ihn zu glauben behaupten. Ihm stellt sie den Gott entgegen, der überpersönlicher Anspruch ist: »Er weilt. Er lastet schwer in mir. / [...] Gott ist. Trotzdem ich bin.«[39] Und wenige Zeilen zuvor die monumentale, Nietzsche Befund entscheidend verdrehende Wendung: »Gott ist Tod.«

Welche Revolution ist hier ins Auge gefasst? Die Französische, transparent gemacht auf die Russische hin? Oder bezogen auf die so genannte Nationale – deutschnationale – von 1933? Sie steht im Schatten überdimensionaler Begriffe. Kolmars revolutionäre-göttliche Gerechtigkeit umfasst alle drei Parolen von 1789: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, um in der Vierten zu terminieren: ›ou la mort‹. Dem Gedicht *Gott* stellt sie das Motto voran: »Die Völker sterben, auf daß

38 Georg Büchner: Dantons Tod. Ein Drama. Mit 18 kolorierten Federzeichnungen nach der Aufführung des Deutschen Theaters zu Berlin von Ernst Stern, Berlin 1917, S. 39.

39 Gertrud Kolmar: Gott. In: Dies. (wie Anm. 5, Das lyrische Werk), S. 422f., Zitat S. 423.

Copyrighted material

Gott lebe.«[40] Und weist es nach mit der Angabe: »Saint-Just, nach Romain Rolland«.[41] Saint-Just scheint für sie – die französische Vokabel justice klingt an – das Sprachrohr der Gerechtigkeit. Sein Satz ist das Schlusswort von Romain Rollands Drama *Danton* (1900): »Les Idées ont pas bésoin des hommes. Les peuples meurent pour que Dieu vive.«[42] Emphatisch hat Rolland selbst von der Idealität der Bewegung von 1789 gesprochen.[43]

Die Spur dieses Zitats führt vom Paris der Revolution über das Paris der Dreyfus-Affären ins Berlin der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.[44] Rollands Stück, 1900 entstanden, war 1920 von Max Reinhardt in Berlin aufgeführt worden. Es ist überliefert, dass Gertrud Kolmar diese Inszenierung gesehen und ganze Szenen des Rolland'schen *Danton* auswendig rezitiert haben soll.[45] Eine davon, in der Robespierre von Eléonore Duplay, der Tochter seines Vermieters, in seiner Wohnung aufgesucht wird, hat sie erst in ein Rollengedicht ihres Robespierre-Zyklus umgeschrieben, ein Gedicht, in dem Robespierre an diese Figur und ihre Marginalität in seinem Leben zurückdenkt[46], dann in eine zentrale Szene von *Cécile Renault*.[47] Beide Male streift Robespierre – in Gedanken bzw. wie gedankenverloren – leicht an das Haupt der jungen Frau.[48]

40 Ebenda, S. 422.

41 Ebenda.

42 Romain Rolland: Théatre de la Révolution. Le 14 juillet – Danton – Les loups. Paris o. J. [zuerst 1909], S. 271 (Danton, Acte III).

43 Romain Rolland: Choix de Lettres à Malwida von Meysenbug. Hrsg. v. Marie Romain Rolland, Paris 1948 (Cahiers Romain Rolland, 1), S. 243 (Brief vom 29. 10. 1898): »[...] extraordinaire idéalité de ce mouvement«.

44 Vgl. Vf.: ›Les peuples meurent, pour que Dieu vive‹: Gertrud Kolmar's Consecration of the Protagonists in the Drama of the French Revolution. In: Bernd Hüppauf (Hrsg.): War, Violence and the Modern Condition, Berlin, New York 1997, S. 317–342.

45 Siehe Eichmann-Leutenegger (wie Anm. 8), S. 98.

46 Siehe Gertrud Kolmar: Elénore Duplay. In: Dies. (wie Anm. 5, Das lyrische Werk), S. 456f.

47 Gertrud Kolmar: Cécile Renault. Schauspiel in vier Aufzügen. In: Dies: (wie Anm. 5, Die Dramen), S. 5–95, bes. III/2, S. 60–66. Im Folgenden zitiert als CR, Szenenangabe, Seitenangabe.

48 Siehe Kolmar (wie Anm. 46), S. 456f., bes. S. 456; Kolmar (wie Anm. 47), III/2, S. 66.

Copyrighted material

Diese Geste kennzeichnet die zentrale Frage von Kolmars Revolutionsdichtungen. Es ist die nach der Berührung zwischen einer Weltgeschichte, die von großen einsamen Männern exekutiert scheint, und der ohnmächtigen Frau, die einen Platz darin sucht. Grell scheint dieses Dilemma auf in *Cécile Renault*, jenem Drama, das in der Forschung schon gelegentlich gestreift wurde, aber erst seit einigen Wochen gedruckt vorliegt. Wieder ist Robespierre hier, wie Gegner und Anhänger, Fromme und Atheisten ihm bescheinigen, der Unbestechliche. Auch der Gerechte, der Retter, der Reine (s. etwa CR: II/3:38 u. III/2:62). Den Sektierern, die sich, im ersten Akt des Schauspiels, in der Kammer der Witwe Catherine Théot versammeln, scheint er jener durch Rache Gerechtigkeit bringende Messias, den die alte Frau verkündet (s. CR, I/3:17). Die Fügung scheint gegenstrebig. Robespierre ist im Begriff, den antichristlichen Atheismus der Revolution abzulösen durch die Einrichtung eines Kultes des Höchsten Wesens (s. CR, II/2:34f.). Es scheint nur angemessen, dass er darüber selbst zur religiösen Figur wird, zum Priester, wie seine Jünger, oder Märtyrer, wie seine Widersacher wollen. Visionär fasst die Schneidergehilfin Sophie die Einheit dieser paradoxen Figur, die weltlich und eschatologisch agiert, leidet und handelt, den zivilen Bürgerkrieg durch Gewalt beendet:

> Er [scil. Robespierre, J. F.] ist das Lamm, zum ersten Male, das die Wölfe in Fetzen reißt. [...] Und zum ersten Mal der Gerechte, der die Ungerechten zerbricht. Die Schurken [...] wollen [ihn] zum Märtyrer machen [...] Ein Heiliger, ja... (CR, II/4:48)

Die tragische Pointe von Kolmars Drama ist, dass Robespierre dem Versuch, den Nachgeborenen zum Heiligen zu werden, zugleich widersteht und erliegt. Cécile Renault, die Tochter eines Papierhändlers, sucht den Revolutionär in seiner Wohnung auf und erfleht von ihm beides: Gnade für den Waisensohn des guillotinierten Königspaares, der im Temple gefangen ist (s. CR, II/3:39), und Annahme der ihm, Robespierre, zukommenden Rolle als Heiland (s. CR, III/4:70–78). Als Robespierre beides verweigert – und jenes messianistischen Begehren paradoxerweise, indem statt des ihm zum Greifen angebotenen Ölkranzes eine Dornenkrone als ihm zugehörig erkennt (s. CR, III/4:77) –, zückt die Besucherin ein Messer und wird von Robespierres jungem Bewunderer Julien sogleich entwaffnet. Als Planerin eines Attentats kommt sie vors Revolutionsgericht, mit ihr die ganze Sekte,

Copyrighted material

die bei der Witwe Théot zusammenkam. Julien hatte Robespierre aufgefordert:

> Tritt vor die Völker mit der reinen Binde über den Augen und erkläre ihnen den Frieden, so stark, so gebieterisch, unerbittlich, wie man den Krieg erklärt. (CR, III/4:76)

Doch um der Gerechte zu bleiben, entscheidet sich Robespierre die Rolle einer Allegorie der Gerechtigkeit nicht anzunehmen; sie verträgt sich nicht mit seinen Zweifeln an der Natur und Verstandesstärke des Menschen und am Ausgang seines Lebens als Revolutionär wie der Revolution überhaupt. Dieselbe Figur im vierten (letzten) Akt: Robespierre gesteht, ihm sei bewusst, dass Cécile Renault nicht ihn, sondern sich selbst töten wollte. Doch verbietet ihm sein ethisches Anti-Kalkül, sie mit dieser Erkenntnis vor der Hinrichtung zu bewahren:

> Ich rettete meine Mörderin und wäre heilig. Vadier [scil. ein Widersacher Robespierres, J. F.] hätte recht mit seiner Verschwörung des Aberglaubens. Denn ich wäre belohnt. Den Märtyrern gleich, die in Löwenpranken, an brennenden Pfählen sterben. [...] Ich hoffe. Auf Gerechtigkeit, wenn nicht auf Gnade... Aber ich kann das Gute nicht tun, wie der Wucherer leiht: um hoher Zinsen wegen. (CR, IV/3:94)

Er enttäuscht damit Julien, dem er dieses Geständnis, Eingeständnis, macht. Dieser Julien repräsentiert hier eben jene messianische Verehrung, die Kolmar selbst im Essay wie im Gedichtzyklus dem Revolutionär zugedacht hatte: »Du schlägst«, sagt er zu Robespierre, »den Aberglauben entzwei, der du selbst mir gewesen.« Und in abschließenden monologischen Worten erkennt Robespierre, er sei nun allein: »Nun habe ich alles zum Opfer gebracht. Auch mein Andenken bei der Nachwelt.« (CR, IV/3:95).

Und doch prozessiert Kolmar hier nicht nur gegen ihre vorherigen *Robespierre*-Schriften, sondern sie steigert auch noch einmal deren paradoxen Charakter. Sie betreibt Reinigung, Hebung, Feier des Andenkens bei der Nachwelt, das Robespierre am Ende von *Cécile Renault*, ein für alle Mal geopfert zu haben scheint. So, wie die Handlung geschürzt ist, kann Robespierre dem Märtyrertum nicht entgehen. Nicht nur, weil der Thermidor seine Schatten vorauswirft, der Revolutionär abermals eng verschwistert scheint mit dem Tod (s. CR, I/2:11, III/1:57 u. III/2:64), wie verlobt mit Madame la

Copyrighted material

Mort. Sondern vor allem weil nichts märtyrerhafter sein kann als der Verzicht darauf, in den Augen der Anderen als Märtyrer dazustehen.

Cécile hatte ihn beschworen: »die Menschen haben keine Kirche mehrt. [...] und hoffen doch, daß Gott einen Retter sendet.« (CR, III/4:71) Der sollte Robespierre sein. Aber er wird es weder für sie noch für den alten Jom-Tob, den jüdischen Geldverleiher, der erst sein Leiden unter dem Antijudaismus im *Ancien Régime* klagt, dann im Zuge der Anklage gegen Cécile Renault als einer der Théotschen Sektierer vors Revolutionsgericht kommt. Wie *Wir Juden*, wie Kolmars Gedicht *Die Jüdin* – und wie Martha, die *Jüdische Mutter*, bezieht dieser Jom-Tob, als ein anderer Hiob, seinen Stolz und Trost aus der Überzeitlichkeit jüdischen Leidens:

> Ich bin es gewohnt, das Sterben! Danach fragt einen alten Juden. [...] In Polen hat uns das Schwert erwürgt, in Deutschland hat uns der Knüppel geschlagen, in Spanien hat der Holzstoß gebrannt [...] Israel ist wie der Staub der Erde; alle treten den Staub mit Füßen; der Staub aber überlebt alle! (CR, IV/1, S. 81)

Noch 1942 hat Gertrud Kolmar einen solchen fatalistischen Glauben mit Saint-Justs Satz aus Rollands *Danton*-Drama begründet. In einem Brief noch vom 18. November 1942 schildert Kolmar ihrer Schwester Hilde einen Moment der beschäftigungslosen Meditation ihrer Situation und der Welt überhaupt:

> Ich [...] legte [...] an alle Dinge, alles Geschehen den Maßstab der Ewigkeit... und vieles von dem, was uns wichtig dünkt, uns einzig beschäftigt, uns erregt, unsere eigenen werten Personen mitinbegriffen, das sank zusammen... ›Die Völker sterben, auf das Gott lebe,‹ dies Wort von Saint-Just fiel mir ein.[49]

Sie schreibt es, obgleich sie doch wohl wusste, welches Volk gerade ins Sterben geschickt werden sollte. Die Monumentalisierung, Abstraktion, Idealisierung ihrer Revolutionsideen überragte historische Konkreta, ob nun die Judenemanzipation der Französischen Revolution oder den Genozid des ›Dritten Reichs‹. Zu sagen, sie hätte die Geschichte falsch verstanden, ist dennoch unangemessen.

49 Kolmar: (wie Anm. 5, Briefe), S. 145f. (Brief an Hilde Wenzel).

Copyrighted material

Copyrighted material

1910
1920
1930
1940

Heike Klapdor

Die Dramaturgie der Krise
Anna Gmeyner

Weltende

C'est la crise:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut,

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.[1]

Weltende nicht als düstere Prophezeiung, sondern als bizarres Bild. Kabarett. Collage. Jakob van Hoddis' Vision von der Apokalypse, die 1911 erscheint, ist die Geisterschrift, in der die Moderne als Krise, der Umbruch als – sozialer und ästhetischer – Bruch, als Zusammenbruch sichtbar wird – Menetekel des 20. Jahrhunderts.

Von Beginn des Jahrhunderts an signalisieren tradierte, aber dysfunktionale Ordnungssysteme eine krisenhafte Epoche – Erster Weltkrieg und Holocaust als Zivilisationskrisen; politische Krisen einer instabilen Republik, die totalitären Kräften ausgeliefert wird; soziale und ökonomische Krisen eines Modernisierungsprozesses; Bewusstseinskrisen aus einer sowohl natur- und sozialwissenschaftlich wie remythisierend kartografierten Anthropologie; der Tumult ästhetischer Krisen. Rasse, Klasse und Geschlecht – alle drei Parameter werden fragwürdig, denn auch die überlieferte Typologie der Geschlechteridentitäten bricht zusammen.

1 Jakob van Hoddis: Weltende. In: Ders.: Dichtungen und Briefe, hrsg. v. Regina Nörtemann, Zürich 1987, S. 15.

Copyrighted material

Exil als Krise

Exil ist ein Krisentopos per se. Mit ihm verknüpft sich eine universale anthropologische Dimension: Exil ist nicht Emigration, Auswanderung, also eine individuelle und aktive Handlung; Exil ist der passiv erfahrene Akt des Ausschlusses aus einem sozialen Gefüge, ist Verbannung, Expatriierung; Exil ist der erlebte Verlust von Zugehörigkeit, von Heimat, Familie, Sprache, Kultur, ist Infragestellung und Beschädigung von Identität. Gegen deren mindestens physische Zerstörung muss Flucht gewagt werden. Vergil und Dante erzählen davon ebenso wie Ahasver und die Bibel; doch schon mit Goethes Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und spätestens mit den Biografien Georg Büchners oder Heinrich Heines – um nur die bekanntesten zu nennen – treten Emigration und Exil in ihren historisch spezifischen Kontexten hervor und sind ohne sie nicht zu begreifen. Das 20. Jahrhundert verzeichnet allein in Europa seit der Russischen Revolution 1905 Migrationen aus politischen, ethnischen und ideologischen Gründen. Totalitäre Systeme vertreiben und ermorden Millionen von Menschen. Mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten 1933 datieren in Deutschland Flucht und Vertreibung, Emigration und Vernichtung aus einer rassistischen, antihumanen Ideologie. Bis 1945 jagt sie Männer und Frauen aus christlichen und jüdischen Familien, von liberaler oder konservativer Gesinnung, mit republikanischer und kommunistischer Provenienz, aus proletarischen oder bürgerlichen Verhältnissen, als Dichterinnen, Ärzte oder Schuhverkäufer in die Welt und ermordet sie in den Todeslagern.

Doch wie davon erzählen? Die Einheit von Imagination und Wirklichkeit, von Geschichte und Geschichten ist der Mythos der Antike. Die Einheit von Idee und Imagination, der Vorschein einer möglichen Wirklichkeit im Kunstwerk ist spätestens dem 19. Jahrhundert ein holzpuppenhaftes idealistisches Telos. Nicht wie die Welt sein soll, sondern wie sie ist – darin gründet sich der Anspruch auf Repräsentation der Realität im Kunstwerk. Aber wie ist sie und wie ist sie darstellbar?

Die Literatur und Kunst, die nach 1933 im Exil entsteht, richtet zu ihrem größten Teil ihren Blick auf Deutschland. Vor allem im Zeitroman suchen die exilierten Künstler Antworten auf die Frage, wie es zum Aufstieg und Sieg des Nationalsozialismus kommen und woraus womöglich dessen Überwindung hervorgehen kann. Für deutsche Leser ebenso wie für das Publikum der Gastländer geschrieben,

Copyrighted material

stehen die Deutschlandromane von Anna Seghers, Klaus Mann, Lion Feuchtwanger oder Anna Gmeyner in der Tradition des europäischen Gesellschaftsromans des 19. Jahrhunderts, der mit dem erzählerischen Konzept eines Gesellschaftspanoramas den Anspruch auf Realismus einlösen wollte, ohne zugleich in die Falle einer plakativen, thesenhaften, letztlich ebenso idealistischen so genannten Abbildung – die Holzpuppen des Realismus – zu laufen.

Krise als Aufbruch

Wie viele junge Frauen im Umbruch der Moderne profitiert die Wiener Anwaltstochter Anna Gmeyner von der Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Krise bedeutete eben auch, dass weibliche biografische Muster durchlässig wurden und sozial-ökonomisch zwingende Erwerbsarbeit von Frauen aus proletarischen oder kleinbürgerlichen Verhältnissen sich auf selbst bestimmte Berufstätigkeit öffnete; eine Perspektive, die sich ebenso Frauen aus bürgerlichen Verhältnissen als Alternative zur Lebensform der bürgerlichen Familie auftat. Bildung, Qualifizierung war das Kapital der Emanzipation, Mobilität und soziale Dynamik förderten einen veränderten weiblichen Selbstentwurf. Künstlerisch, politisch, intellektuell aufgeschlossene junge Frauen suchten und fanden in den Großstädten nicht nur Chancen für eine Angestelltenexistenz mit Gehalt, sondern für ein akademisches Studium, für journalistisches und literarisches Schreiben, für schauspielerische Karrieren in den Redaktionen, Verlagen, in den Theatern, Kabaretts und im Medium der Moderne schlechthin: dem Film.

Heer ohne Helden, Zehn am Fließband, Automatenbüfett

»Von Kindheit [an] entschlossen berühmt zu werden«[2], bricht die 1902 in eine akademische und assimilierte jüdische Wiener Familie geborene Anna Gmeyner 1924 in eine bohèmehafte Ehe mit einem Biologen aus; 1925 kommt die Tochter Eva zur Welt. Doch weder Ehe und Familie noch der aus ökonomischer Vernunft abgebrochene Berlin-

2 Anna Gmeyner. Eine Chronistin der Zeit. In: BZ am Mittag, Nr. 135, Berlin 7.6.1933, S. 4f. IX. Teil der Artikelserie *Die Frau formt ihr Leben*. Dieser wie weitere Presseausschnitte, Typoskripte der Stücke, Artikel oder Liedtexte der Autorin befinden sich und werden, wenn nicht anders nachgewiesen, zitiert nach: Sammlung Rappaport, Schriftgutarchiv, Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

Copyrighted material

Aufenthalt und der Aufbruch nach Schottland, wohin sie ihren Mann auf eine Forschungsstelle begleitet, schwächen den Wunsch der jungen Frau mit idealistischem revolutionären Bewusstsein und politischem Engagement: den, Schriftstellerin zu werden. In Schottland verfolgt Anna Gmeyner 1926 die großen Bergarbeiterstreiks. Sie fährt mit den Bergleuten unter Tage, sieht die Armut und das Elend und schreibt darüber eine »dramatisierte Reportage«[3]. Das sozialkritische Bergarbeiterschauspiel *Heer ohne Helden* wird 1929 in Berlin von der linken, avantgardistischen ›Gruppe junger Schauspieler‹ in der Regie von Slatan Dudow uraufgeführt.

Das Schauspiel fügt sich in die zeitgenössische Dramatik politisch engagierter Zeitstücke und die Programmatik des Agitprop und wird kontrovers rezensiert: Die »Milieustudie«[4] gilt der bürgerlichen Kritik als »rotes Hetzstück«[5], agitatorisches »Tendenzstück«[6] und »Proletkult«[7] und wird von der linken, respektive kommunistischen Presse als »revolutionäres Arbeitertheater«[8] verteidigt.

Anna Gmeyner hatte sich inzwischen von ihrem Mann getrennt und lebte erneut in Berlin. Als Dramaturgin bei Piscator, als Mitarbeiterin und Lebensgefährtin des Regieassistenten und Komponisten Herbert Rappaport und befreundet mit dem Regieassistenten und Cutter Paul Falkenberg arbeitete Anna Gmeyner in den Kreisen der Berliner Avantgarde.

Ihr Bereich bleibt das Theater, die darstellende Kunst; dafür schreibt sie Liedtexte, zeitgenössische Songs – politisch inspirierte Unterhaltungskunst. Vor allem aber Stücke.

In der Folge des Bergarbeiterschauspiels entsteht das Zeitstück *Zehn am Fließband*, das die aktuelle ökonomische Krise als Widerstreit von technischem Fortschritt und sozialer Verelendung im Zeichen der Inflation interpretiert. Die ›Kolonne Links‹, eine Agitproptruppe der Internationalen Arbeiterhilfe führt das Lehrstück in kapitalistischer Ökonomie 1931 auf.

3 Stefan Fingal in: Neue Berliner 12 Uhr Zeitung, 27. 1. 1930.

4 Julius Bab (bab) in: Neue Badische Landeszeitung, 29. 1. 1930.

5 Allensteiner Zeitung, 5. 2. 1930.

6 Fingal (wie Anm. 3). Vgl. auch: Die moderne Dramatikerin. Sieben Kurzbiographien. In: Funkstunde, 14. 2. 1930, S. 195.

7 Berliner Lokalanzeiger, 27. 1. 1930.

8 Karl August Wittfogel über Arbeiterkultur und Arbeitertheater. Rede anläßlich der Aufführung des Stückes in Berlin, zitiert nach: 8 Uhr Blatt, 27. 1. 1930.

Copyrighted material

1932 fällt die Dramatikerin einer größeren Theateröffentlichkeit auf mit ihrem Volksstück *Automatenbüfett*, das in Hamburg uraufgeführt und in Berlin von Moriz Seeler und dem ›Theater der Schauspieler‹ am Deutschen Künstlertheater inszeniert wird. Mit dem Titel *Im Trüben fischen* wird seine Zürcher Premiere im September 1933 unter der Regie von Leopold Lindtberg eine der ersten Vorstellungen des Zürcher Exiltheaters; das Stück ist in Deutschland verboten, seine Autorin in Frankreich. Der Filmregisseur Georg Wilhelm Pabst, zu dessen festen Mitarbeitern Herbert Rappaport gehörte, hatte Anna Gmeyner als Co-Drehbuchautorin für seinen Film *Don Quixote* engagiert, einen Film, den der für Literaturverfilmungen bekannte Regisseur in Nizza und Paris mit dem russischen Sänger Fjodor Schaljapin realisierte.

Herbert Rappaport emigriert in die UdSSR. Paul Falkenberg und seine Frau, die Fotografin Alice Hirsch, gehen nach Amerika. Georg Wilhelm Pabst dreht vorerst in Frankreich, nimmt ein Angebot in Amerika an, kehrt aber enttäuscht nach Frankreich zurück, wird im besetzten Österreich 1939 vom Kriegsausbruch überrascht und wird im nationalsozialistischen Deutschland bleiben. Anna Gmeyner lernt in Paris den russischen Religionsphilosophen Jasha Morduch kennen. Mit ihm, ihrem zweiten Ehemann, der die englische Staatsbürgerschaft besitzt, siedelt sie 1935 nach England über. Dort ist sie 1991 gestorben. Die Tochter Eva Ibbotson ist mit Unterhaltungsromanen und Jugendbüchern eine erfolgreiche englische Autorin geworden.

Ab Mitte der 1940er Jahre hat Anna Morduch ihre Arbeit ganz den religionsphilosophischen Studien ihres Mannes gewidmet und nach seinem Tode 1950 Gedichte, Erzählungen, Essays und historische Studien über Zen-Buddhismus, Sufismus und Chassidismus, über Thomas von Aquin, Jakob Böhme und den Heiligen Gral veröffentlicht. Dieses biografisch begründete, aber auch als Krisenphänomen zu verstehende, interessante Verhältnis von Bruch – künstlerischer Genres, weltanschaulicher Perspektiven – und Kontinuität – ideologischer Orientierung – soll hier nicht vertieft werden. Stattdessen treten ihre Arbeiten der 1930er und 40er Jahre in den Vordergrund.

Die Dramaturgie der Krise

Anna Gmeyner hat – abgesehen von Fragmenten, Exposés und Songs – drei Theaterstücke gemacht, sie hat an fünf Filmdrehbüchern gearbeitet und sie hat zwei Romane geschrieben. Die dramatischen Werke entstehen Ende der 1920er in Berlin, die Filme und die epischen

Copyrighted material

Werke entstehen in Paris und in London, im Exil. Der Gattungswechsel begründet sich auch und vor allem in den Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur im Exil: Die Bühnen der Gastländer sind ein nur schwer zugängliches Terrain für deutschsprachige Dramatiker und exilspezifische Sujets; die Verlage öffnen sich eher und teilweise aus einem literaturpolitischen Engagement heraus den Exilromanen exilierter Autoren, die dort in deutscher Sprache und in Übersetzungen erscheinen können. Dennoch verbindet die verschiedenen künstlerischen Genres ein auffälliges, wesentliches Element: die Dramaturgie der Krise.

Berlin Mitte, Friedrichstraße. Opulente großbürgerliche Architektur der Kaiserzeit um die Jahrhundertwende. Prächtige Geschäftshäuser, deren repräsentative Fassaden anzeigen, dass ihre Besitzer zu Geld und Macht gekommen sind. Stuckaturen und Schriftzüge bekräftigen dies mit seriell gefertigten Schnörkeln. Der zweite Blick auf die Fotografie des Hauses Nr. 167 von 1906 bleibt an einem Schriftzug hängen: »Der Automat«. Er zieht sich über eine Fensterfront im Parterre und annonciert den Passanten ein Restaurant. Die Moderne schießt in diesem Namen durch einen gründerzeitlichen Schriftzug. Und sein Gestalter verkörpert die epochenspezifische Verdichtung von Restauration und Moderne selber: Der Erbauer des Völkerschlachtdenkmals Bruno Schmitz ist der Architekt des so genannten »Automatenhauses«, in dessen Parterre sich jenes Restaurant »Der Automat« befindet. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Diese Bezeichnung charakterisiert eine politisch und ästhetisch disparate, explosive Konstellation in Deutschland zwischen 1918 und 1933: reaktionäres Bürgertum, republikanische Moderne. Die Topografie provinzieller und großstädtischer Mentalitäten. Die Provinz ist die Antithese, und sie hat als literarisches und künstlerisches Sujet ihr Publikum in den großen Städten. Dahin haben Ingolstadt und andere Krähwinkel diejenigen getrieben, die an der bigotten Moral, am reaktionären Konformismus, an der »Eintracht auf Basis boshafter Geringschätzung«[9] nicht zerbrachen, die vielmehr diesen explosiven Stoff sozialkritisch, hellsichtig, präzise und grausam komisch formulieren. Das Volksstück

9 Alfred Polgar: Ödön von Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Die Weltbühne, 17. 11. 1931, zitiert nach: Alfred Polgar: Kleine Schriften, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki, Ulrich Weinzierl, Bd. 5, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 526.

Copyrighted material

der 1920er und 30er Jahre ist Zeitstück; zwischen Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend,* Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* und Marieluise Fleissers *Fegefeuer in Ingolstadt* liegen Stadtviertel und Obsessionen, aber nicht Welten und Ideologien. Das Volksstück vermisst auf der Bühne die soziologischen und ideologischen Koordinaten der Republik. Und lacht sehr gezwungen. Die Geschichte gibt ihm recht.

Ungleichzeitigkeiten, deren Kontraste sich trotzig und absurd behaupten. Der bayerische Bäcker und Schriftsteller Oskar Maria Graf sitzt als Emigrant in Krachledernen in einer New Yorker Snack Bar. Das ist später und eine Folge der nationalsozialistischen Machtübernahme. Ein automatisches Büfett steht im Schankraum einer Wirtsstube. Das ist früher und eine Vorausdeutung auf den Nationalsozialismus. Unter den womöglich geschnitzten oder folkloristisch ausgemalten Lettern des Schriftzuges »Automatenbüfett« treffen sich allabendlich die Honoratioren der Provinz – Stadtrat, Apotheker, Oberförster, Redakteur. Und die Wirtin Frau Adam kennt die Vorlieben des einen für kaltes, des anderen für warmes Bier, des Dritten für Mettwurstbrötchen, des Vierten für Harzer Käse. Ein bunter Prospekt aber oder ein eloquenter Vertreter haben die gastronomische Zukunft eröffnet: ›rationelle Massenabfertigung‹ und ›optimierte Produktpalette‹. Und so steht nun im Schankraum ein automatisches Büfett.

Das heißt: Hinter kleinen Glasfensterchen liegen Lachsbrötchen zu 30 Pfennig, Schlackwurstbrötchen zu 20 und Käsebrötchen zu 10. Der Gast wirft den Betrag in den Automaten, und der gibt das Gewählte frei. Die Wirtin bringt nicht mehr dem Gast das Gewünschte, sondern bedient den Automaten.

Im *Automatenbüfett* hat ein Gastwirt eine Idee in Zeiten, die nach Ideen verlangen, lässt der erotische Hunger eine alternde Gastwirtin auf einen Schmarotzer und drittklassigen Hochstapler hereinfallen, machen alle aus einer aus dem Wasser gezogenen jungen Frau eine Kleinstadtlulu, und die Wirtin Frau Adam duldet das Fräulein Eva als Bedienung, weil ihre Gegenwart den Appetit der Gäste steigert.

Doch das Automatenbüfett, dieses neu-sachliche Möbel, ist im gleichnamigen Volksstück Anna Gmeyners mehr als eine automatische Art des Bedienens. Es ist seine sprachliche und begriffliche Chiffre für kleinbürgerliche Weltanschauung, und es ist sein dramaturgischer Kern. »[...] ein Automat, der unterscheidet nicht den Mensch von einem Individuum. Jeder, der was reinschmeißt, kriegt was her-

Copyrighted material

aus.«[10] Der Schulrat doziert über Demokratie und Nivellierung, Gespenster, die seinen Grundsatz vom guten und schlechten Charakter infrage stellen. Für den Schnürsenkelphilosophen, den stellungslosen Vertreter Puttgam, ist es »mit der Liebe so wie mit einem Automatenbüfett. Lust hat man auf Hummer für dreißig, und am ersten Tag geht man vielleicht heraus, wenn keiner da ist. Am nächsten Tag ist man schon bereit zu Gänseleberpastete für zwanzig, und am dritten Tag ißt man Harzer Käse für zehn.«[11] Der Theaterkritiker Alfred Kerr hatte das Möbel in seiner Rezension als dramaturgischen »Kern« dieser Soziologie und Psychologie deutschen Vereinslebens, als »Falken« aufgefasst und hoch gelobt:

> Dieses Stück ist jedenfalls nicht zu verwechseln, denn es kommt ein Automatenbüfett hierin vor. [...] Das hilft auf die Sprünge. Sehr für Dramendichter zu empfehlen. [...] Was ein Falke werden kann, wenn er sich modernisiert. [...] Gut, Gmeyner.[12]

Die Presse stellt fest, dass »Frauen die Bühne erobern« und zählt Anna Gmeyner neben Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleisser, Christa Winsloe oder Ilse Langner unter die begabten »modernen Dramatikerinnen«.[13] Für ihr *Automatenbüfett* wird Anna Gmeyner 1931 bei der Verleihung des Kleist-Preises an Else Lasker-Schüler ›lobend erwähnt‹.

Auch die Exilromane Anna Gmeyners umreißen jeweils ein zeitgenössisches Gesellschaftspanorama und fügen sich in die beiden thematischen Schwerpunkte des Zeitromans im Exil. *Manja. Ein Roman um fünf Kinder* entwirft ein Deutschlandbild zwischen 1920 und 1934 und fragt aus der Exilperspektive des Jahres 1938, eines fragwürdig gewordenen antifaschistischen Optimismus, danach, welche ideologischen und materiellen Verhältnisse den Nationalsozialismus in Deutschland möglich gemacht haben. Drei Jahre später rückt das Exil selber in den Mittelpunkt des zweiten Romans *Café du Dôme*, dessen Titel das Paris der Emigranten evoziert.

10 Anna Gmeyner: Automatenbüfett. Frau Adam, Erster Akt, Frankfurt/M. 1987, S. 9.

11 Ebenda, Puttgam, Zweiter Akt, S. 63.

12 Alfred Kerr: Anna Gmeyner. Das Automatenbüfett. Theater der Schauspieler. In: Berliner Tageblatt, 29.12.1932. In: Theatersammlung Richter. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

13 Hans Kafka: Dramatikerinnen. Frauen erobern die Bühne. In: Die Dame 60 (Januar 1933), Heft 8.

Copyrighted material

Manja

Manja will »den Werdegang Deutschlands im Spiegelbild von fünf Familien«[14] erfassen. Die Erzähltradition des Gesellschaftspanoramas, des gesellschaftlichen Querschnitts wird zugeschnitten auf die Epoche der Weimarer Republik und die Soziologie der Klassen. Irmgard Keun hatte ihren 1937 in Amsterdam erschienenen Roman *Nach Mitternacht* ähnlich konstruiert. Anna Seghers wird im *Siebten Kreuz*, das 1942 in Amerika erschien, ein verwandtes Kompositionsprinzip für ihren Roman über das Dritte Reich anwenden. Ungewöhnlich wird der Roman *Manja* aber dadurch, dass die Autorin ihre Erzählkomposition um eine zweite und mit der ersten konkurrierende Ebene erweitert: Repräsentieren die Familien aus der Arbeiterklasse, dem kleinbürgerlichen Milieu, der großbürgerlichen und jüdischen Lebenswelt, dem humanistischen Akademikertum und den ärmlichen ostjüdischen Verhältnissen die sozialen, ökonomischen und mentalen Gegensätze von Armut und Reichtum, Tradition und Moderne, Gewalt und Humanität, Aufstiegswille und Abstiegsangst, Liebe und Hass, Proletariertum und Bürgerlichkeit, Antifaschismus und Nationalsozialismus, so sind ihre Kinder Freunde. Innerhalb des Panoramas bilden sie einen eigenen, engen Kreis, in dem sich wiederum vier Jungen um ein Mädchen scharen, die Heldin Manja, die Tochter einer als asoziale ostjüdische Sippe verrufenen Familie. Die Kinder erleben ihre Freundschaft als Gegenwelt der Erwachsenen, sie hat einen eigenen, exterritorialen Ort, eine Mauer auf einem Ruinengelände, an der sie sich treffen, sie reflektiert sich im aus fünf Sternen gebildeten Sternbild der Kassiopeia, unter dem sie sich vereint sehen. Ihre Gegenwelt hat mit Manja einen Mittelpunkt. Sie ist das einzige Mädchen, sie verkörpert Glück, Zusammengehörigkeit, Vertrauen, Zuversicht, Liebe, Gerechtigkeit. Manja ist die Utopie. Die Jungen, Söhne ihrer Väter und dennoch nicht mit ihnen identisch, werden geprüft in ihrer Freundschaft füreinander und für Manja, wenn die Ideologie der Väter sie okkupiert. Manja ist das Wertvolle im Leben der Jungen und sie zerbricht. Alle Figuren des Romans begegnen der Frage der Schuld, nur Manja ist ohne Schuld. Sie wird von einem jungen, rohen Nazi vergewaltigt und begeht Selbstmord. Damit zerbricht auch für die Jungen, zerbricht 1934 jede Illusion von einem menschenwürdigen Leben.

14 Verlagsankündigung Querido, Amsterdam 1938.

Copyrighted material

Manja erscheint 1938 unter dem Pseudonym Anna Reiner bei Querido in Amsterdam, neben Allert de Lange in Amsterdam und Oprecht in Zürich der Verlag, bei dem deutschsprachige Exilliteratur veröffentlicht wird. Schon 1939 wird der Roman in englischer Sprache bei Knopf in New York unter dem Titel *Five Destinies* und bei Secker & Warburg in London unter dem Titel *The Wall* aufgelegt. 1984 ist der Roman zum ersten Mal in Deutschland erschienen und seitdem bei persona in Mannheim in der 3. Auflage im Programm.

Café du Dôme

Der zweite Roman *Café du Dôme* erscheint 1941 nur noch in englischer Sprache in London und in New York im selben Jahr unter dem Titel *The Coward Heart*. Auch *Café du Dôme* entwirft ein Gesellschaftsbild, das Panorama einer Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft, einer erzwungenen Gemeinschaft. Kurz zuvor, 1940, war bei Querido Lion Feuchtwangers Roman *Exil* erschienen, der dritte Teil seiner *Wartesaal*-Trilogie. Hier ist der Schauplatz ebenso Paris, vor dessen Kulisse der Autor vom Schicksal der Emigranten erzählt. Ins Zentrum stellt Feuchtwanger einen Künstler, den Komponisten Sepp Trautwein, für den die Emigration Scheitern und Herausforderung bedeutet.

Die Romankomposition Anna Gmeyners zentriert die Handlung zweifach, seinen Mittelpunkt bilden ein Ort, das Café du Dôme, und eine Figur, Nadia Schumacher, die Heldin. »You were Nadia Schumacher, sitting at a table in the Café du Dôme«[15], heißt es auf der ersten Seite des Romans. Sie und die anderen Figuren bewegen sich durch die Straßen von Paris immer wieder auf diesen Ort zu, an dem sie sich begegnen und wo ihre Dialoge über der Topografie der Stadt eine mentale Landschaft des Exils entfalten: finanzielle Not, soziale Entwurzelung, ideologische Weltentwürfe und politische Aufträge, Angst, Hoffnung, Warten, Illusionen, Enttäuschungen. Eine Typologie des Exils, denkt man etwa an Lion Feuchtwangers *Exil* oder Klaus Manns Roman *Der Vulkan*. Das Café ist ein Fluchtpunkt des Exils, ist ein Ort, an dem sich nur »ghosts and tourists«[16] aufhalten, aber die Touristen verlassen ihn »and only the ghosts were left, people who could not bear to be alone with themselves in bed at

15 Anna Reiner (d. i. Anna Gmeyner): Café du Dôme. Translated from the German by Trevor & Phyllis Blewitt, London 1941, S. 7.

16 Ebenda, S. 18.

Copyrighted material

night«[17], ein Ort, der ein ›spiritual home‹ für die Emigranten ist, die Illusionen nachjagen. Anna Seghers wird in ihrem 1944 in Mexiko veröffentlichten Roman *Transit* einen ähnlichen Ort, eine Pizzeria im Hafen von Marseille, zum Fluchtpunkt der erzählerischen Komposition und der Figuren – Emigranten auf der Suche nach Pässen und Schiffspassagen – machen. Anna Gmeyners Heldin Nadia Schumacher ist eine junge Frau, die sich als Lehrerin und mit Übersetzungen und Schreibarbeiten durchschlägt. Sie wartet. Wartet auf die Ankunft ihres Mannes, des Bergbauingenieurs und Kommunisten Peter Schumacher, der in Deutschland im KZ Dachau interniert ist und für dessen Freilassung sie in Paris alles tut. Auf diese Weise trifft Nadia mit anderen Emigranten wie dem Genossen Martin Schmidt, der Salonkommunistin und Spanien-Kämpferin Irene und Professor Glebov, einem alten russischen Emigranten zusammen, und mit ihr begegnet der Leser einem illustren Spektrum entwurzelter, sich selbst neu erfindender, bizarrer Figuren, die auf der Bühne, den Terrassen des Café du Dome, auf- und abtreten.

> You know the ›Deux magots‹, of course. At the moment German is the official language there; every evening Hitler is overthrown and a new German government founded. Here you heard the latest, by the way. The café proprietors of Paris have resolved to set up a memorial to Hitler, Mussolini and Stalin, with an undying flame and surmounted by the inscription ›L'Emigré inconnu‹.[18]

Mit der Ankunft eines merkwürdig veränderten Peter Schumacher in Paris und den zwielichtigen Umständen seiner Freilassung zieht die Autorin dem Roman die Korsettstange einer Agentengeschichte ein, und mit der Dreieckskonstellation einer Frau zwischen zwei Männern und zwischen politischer Hitze und emotionaler Kälte färbt sie den Zeitroman mit einer Liebesgeschichte – eine Verbindung von Emigration, Flucht und politischem Thriller, von Antifaschismus und Melodram, die Michael Curtiz wenig später, 1942, in seinem Film *Casablanca* zur Chiffre des Exils verdichtet. Hier wie dort der 14. Juli in Paris als historisch-politische Referenz, hier wie dort ein Café – Rick's Café in *Casablanca*, das Dôme bei Anna Gmeyner. Ganz anders als in *Casablanca* entscheidet die Frau am Ende selber, Nadia entschließt sich für keinen der Männer, aber für das Kind, mit dem sie schwanger ist. Und

17 Ebenda, S. 86.
18 Ebenda, S. 103f.

Copyrighted material

in dieser Erdung findet sie unmittelbar Zugang zu einem Stern, der über ihr aus der Kindheit herleuchtet – ein Motiv aus *Manja*.

Anna Gmeyners schlagerartiger, kabarettistischer Song mit dem Titel *Kientopp* nahm noch alle bildungsbürgerlichen, stereotypischen Vorurteile gegenüber den Film auf, die die so genannte Kino-Debatte der 1910er und 20er Jahre bestimmte und die aus der Perspektive des vom Kino provozierten Theaters geführt wurde. »Was geht das mich, / was geht das Dich, / was geht das Sie an?«, fragte der Refrain, und »Quark / Für unsere Mark« sei das, was das Kino seinem Publikum anböte, zum Beispiel:

> In Gletschern, Wüsten, Zeppelinen, / da geben sie sich hin, ach, so gerne hin, / An nur seriöse, lockige Beduinen, / Mit Eheschließung später in Berlin.[19]

Nicht hohe, wertvolle Kunst, sondern »Courthsmalerische Kulissen«[20] biete die neue Massenunterhaltungsware Film den kleinen Leuten, die Ablenkung suchten vom Alltag:

> Sie war'n Herr Müller heute schon 9 Stunden / und auch den besten macht das manchmal Pein. / Sie haben sich im Kino eingefunden, / um es zwei Stunden mal nicht mehr zu sein. // Sie leiden unter dieser Kitschneurose. Sie wollen gar nicht, daß sich so viel tut. / Die Sehnsucht treibt ins ufa-lose, / Uns packt die große Holly-Wut.[21]

Das ist konservative und wohlfeile Kulturkritik im Mantel gesellschaftskritischer Sozialpsychologie. Sie ignoriert die imaginativen Grenzüberschreitungen, die das Kinodrama der frühen Jahre mit seinen exotischen Welten und alternativen Identitäten gerade seinem vornehmlich weiblichen Publikum bot.

Aber die linke Avantgarde ist in den späten zwanziger Jahren längst auf den fahrenden Film-Zug aufgesprungen. Anna Gmeyner begegnet über die Filmleute Rappaport und Falkenberg und den Regisseur Georg Wilhelm Pabst dem Film als Kunst und Produktionsweise. Sie nimmt den Film als eine eigene Erzähl- und Darstellungsform wahr, als neue Form aus Drama, Visualität und Kinese, als neue Form

19 Anna Gmeyner: Kientopp. Typoskript. In: Sammlung Rappaport, Schriftgutarchiv. Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

20 Ebenda.

21 Ebenda.

Copyrighted material

unmittelbarer und zugleich konstruierter Vorstellung, als das aufgehobene Paradox irrealer Realität. Sie entdeckt ihre Fähigkeit, filmisch zu erzählen. Inwieweit dabei Brot vor Kunst geht, ist unerheblich.

Kameradschaft

Anna Gmeyner ist von Pabsts 1931 uraufgeführtem Film *Kameradschaft* beeindruckt, aus zwei Gründen: Der pazifistische Bergarbeiterfilm feiert die aus dem Untergrund der Zechen emporsteigende Völkerverständigung zwischen Deutschland und Frankreich und er adaptiert Szenen ihres Bergarbeiterschauspiels *Heer ohne Helden*. Anna Gmeyner nennt 1932 Film und Theater »zwei Rivalen«, die »um ihre Dame kämpfen«: das Publikum. »Jeder von beiden [Rivalen] suchte sich der Eigenarten des anderen zu bemächtigen: das Theater griff [...] zu Filmwirkungen, der Film zu Theatermitteln.«[22]

Du haut en bas – Der Schauplatz

Genau das tut Anna Gmeyner in ihrem ersten Drehbuch für Pabst französischen Film *Du haut en bas*. Die Machtergreifung der Nazis hatte Pabst und seine Mitarbeiter, zu denen Rappaport und Anna Gmeyner gehörten, 1933 in Süd-Frankreich überrollt. Die Filmcrew blieb in Frankreich, und Pabst realisierte in Paris im Auftrag der französischen Tobis seinen ersten Film im Exil, der zugleich zu einem Exilfilm wird. Pabst stellt den Film in die Tradition des französischen Poetischen Realismus von Jean Renoir und René Clair.

Pabst arbeitet mit Herbert Rappaport als Regieassistenten und Komponisten, das Drehbuch schreibt Anna Gmeyner, die Kamera führt Eugen Schüftan, den Schnitt besorgt Jean (Hans) Oser, zu den Darstellern gehört Peter Lorre, der kurz zuvor in Berlin als Kindermörder und Triebtäter Beckert in Fritz Langs Krisen-Film *M. Eine Stadt sucht einen Mörder* für Aufsehen gesorgt hatte und der hier mit deutlichem Akzent einen Bettler spielt. Die auch als Berliner Kabarettistin bekannte Filmschauspielerin Margo Lion gibt hier die mondäne Madame Binder – allesamt Emigranten, und allein deswegen ist *Du haut en bas* ein Exilfilm. Pabst engagiert zugleich französische Schauspieler, unter ihnen Michel Simon als veramten Advokaten und den

22 Anna Gmeyner: Die beiden Rivalen. In: Der Film. Weihnachtsnummer: Die Frau und der Film, 24. 12. 1932.

Copyrighted material

jungen Jean Gabin in seiner ersten Rolle als umschwärmter Fußballstar Charles Boulla, auch die weibliche Hauptrolle besetzt Pabst mit der französischen Schauspielerin Janine Crispin.

Das Drehbuch basiert auf einem Lustspiel des ungarischen Komödienautors Laszlo Bus-Fekete. Der Schauplatz – ein typisches Wiener Mietshaus mit Innenhof und Galerien – bleibt erhalten, dennoch wird seine nationale Identität auffällig geöffnet: Die Fußballmannschaft ist österreichisch, »Wien führt 5:2«[23], »Österreich hat gewonnen«, die Namen bleiben österreichisch – die Köchin Poldi, das Dienstmädchen Resi, Marie heißt von Ferstel – , doch das Gartenlokal im Hof und die Akkordeon-Musik sind so österreichisch wie französisch. Der Name des Advokaten Podoletz verweist auf Zuwanderung, die es in Frankreich und Österreich gibt, und die Namen Binder und Berger passen auch ins deutsch-französische Grenzgebiet. Obwohl Marie am Ende – von Wien – nach Salzburg geht und also im Lande bleibt, ist davon die Rede, sie als vermeintliche Diebin ›auszuweisen‹. All diese Elemente signalisieren das Motiv Exil.

Auch die Theaterhaftigkeit des Schauplatzes bleibt erhalten. Denkt man an René Clairs Film *Sous les toits de Paris*, der 1930 in Berlin gezeigt worden war und in dem die Handlung um ein Pariser Mietshaus kreist, zugleich aber auch in seinem Pariser Quartier, den Plätzen, Straßen, den Bistros und Tanzsälen spielt, wird deutlich, wie radikal und theaterbühnenhaft hier der Ort konzentriert wird. Bis auf die erste Sequenz, deren Bilder von einem Fußballspiel in einem Stadion unter dem Vorspann liegen, bleiben Handlung und Kamera nur innerhalb des Hauses bzw. seiner Etagen, Wohnungen, Treppenaufgänge und in seinem Innenhof. Die Überleitung geschieht geschickt über den darüber liegenden Ton: Die das Fußballspiel kommentierende Reporterstimme wird im Haus als Radioübertragung von den Bewohnern verfolgt. Das Haus ist die Welt. Die Welt kommt ins Haus – die Schneiderin hört am Radio begeistert die Boxkampfübertragung aus New York, und als der Hauswart daran zweifelt, weil es heller Tag sei, weiß sie, dass es zur gleichen Zeit in New York Nacht ist. Das Radio repräsentiert Welt und Bildung, so wird es im Übrigen

23 Dieses und die folgenden Zitate folgen den deutschen Untertiteln der in französischer Sprache gedrehten Originalfassung von *Du haut en bas* (F 1933), Regie: Georg Wilhelm Pabst, Drehbuch: Anna Gmeyner, Uraufführung: 15. 12. 1933, Paris.

Copyrighted material

auch im *Automatenbüfett* eingesetzt; und im Notfall kann Charles, kann der Mann es reparieren.

Du haut en bas – Schein und Sein

Du haut en bas ist ein Krisenfilm. Die gesellschaftliche Wirklichkeit tritt in Gestalt der jungen arbeits- und mittellosen Lehrerin in den Innenraum des Hauses und in die Lebenswelt seiner Bewohner. Und mit der Notlage der promovierten Historikerin, die sich Hilfe suchend an den Stellenvermittler Monsieur Berger wendet, verknüpft der Film die für das Genre der Verwechslungskomödie typischen Motive – falsche Identität, Schein und Sein – mit einem exilspezifischen Element von Realität, nämlich Ausweispapiere, Anstellungen, Unterkunft: Die junge Frau ist auf Unterstützung und Hilfsbereitschaft angewiesen, sie ist zu sozialer Mobilität gezwungen und bereit, eine Stelle als Dienstmädchen anzunehmen; der Stellenvermittler scheut sich aus Sympathie nicht, ihr falsche Papiere auszustellen.

Du haut en bas – Herrschaft und Knechtschaft

Die soziale Hierarchie wird in signifikante Zeichen übersetzt: Die Eignung des neuen Dienstmädchens prüfend, lässt Madame Binder ein Taschentuch fallen, um zu sehen, ob Marie es aufheben wird. Herrschaft und Knechtschaft, soziale Hierarchie wird räumlich markiert in der Bewegung – von oben nach unten. Du haut en bas.

Du haut en bas – Von oben nach unten

Nicht nur das Taschentuch hat den zeichenhaften Charakter der Richtung und Bewegung von oben nach unten. Die Bewohner des Hauses repräsentieren einen gesellschaftlichen Querschnitt. Als dramaturgisches Kompositionsprinzip folgt dies dem Topos ›une tranche de la vie‹. Es wird zugleich als architektonisches Raster des begrenzten und überschaubaren Raums lokalisiert. Im Parterre wohnen der Hausmeister und der Fußballer, der Radios repariert; im Seitenflügel die Schneiderin; in der Belle Etage residiert Madame Binder mit wechselnden Ehemännern; in den Nebenräumen ist das Personal untergebracht; auf der Galerie haust der ehemalige Advokat Monsieur Podoletz, der sich die Zeit mit einem Roulette-Spiel nach einem sicheren System vertreibt. Die horizontal geschichtete soziale Hierarchie wird

Copyrighted material

durch eine vertikale Struktur verbunden: Treppenaufgänge, verschiedene für die Herrschaft und die Dienstboten. Diese Struktur hat eine doppelte dramaturgische Wirkung, die der Titel des Films – *Du haut en bas* – schon annonciert: Von oben nach unten und umgekehrt, dynamisiert sie den eigentlich statischen Raum. Alle Figuren sind permanent unterwegs, treppauf, treppab, zwischen den Stockwerken kommen und gehen alle, Würstchen wandern am Faden von einer Galerie hinauf zur darüber liegenden und Kleiderstücke werden von dort hinab geworfen, um zum Pfandleiher zu wandern. Die Kamera folgt diesen horizontalen und vertikalen Bewegungen sachlich und registrierend, sie zeichnet auf, sie ist durchweg objektiv und nimmt nie die Perspektive einer Figur ein.

Diese Struktur dynamisiert aber auch die als statisch angenommene, tatsächlich jedoch durchbrochene soziale Ordnung. Die Gesellschaft, die – pars pro toto – von den Bewohnern des Hauses vertreten wird, ist nicht mehr geschlossen, soziale Zuordnungen haben sich verschoben, sie sind in eine Krise geraten. Mademoiselle Docteur verdingt sich als Dienstmädchen, der Advokat ist ein Schmarotzer, Madame Binder hat es bloß mit Gigolos zu tun, und das ist ihr bewusst. Indem sie ihre Ehemänner durchnummeriert – der Letzte wird am Ende des Films Henri IV sein –, leiht sie sich und ihnen vom Nimbus der Aristokratie – auch eine Überschreitung von Klassengrenzen. Die sozial zugeordneten Treppenhäuser werden letztlich von allen benutzt. Alle kommen irgendwie herunter, im doppelten Sinn – Absteiger. Und Aufsteiger: Podoletz wird am Ende die Köchin Poldi heiraten, die ihn verehrt und die auf dem Lande 1/8 Gemeindestier besitzt. Das Fräulein Doktor bringt dem Fußballer Tischmanieren bei und lehrt ihn lesen – *Madame Bovary* statt Wildwest-Romane. Als sie am Ende nach Salzburg geht, schenkt sie ihm eine Ausgabe der *Anna Karenina*. Doch wozu soll so einer Romane lesen?

Du haut en bas – »C'est la crise«

Die Aufstiegsversprechen sind dysfunktional. Auch sie sind von der Krise mitgenommen. Wie um dies hervorzuheben, inszeniert der Film eine Szene mit dem von Peter Lorre gespielten Bettler. Er spricht den Schlüsselsatz des Films: »C'est la crise«. Die ihm wohlwollende Schneiderin flickt seine zerrissene Hose. Dass sie ihn damit seiner Berufskleidung beraubt, ist ihr nicht bewusst. Der Hausierer aber weiß sich zu helfen, mit der griffbereiten Schere zerschneidet er seine Jacke.

Copyrighted material

Du haut en bas – Eleos und phobos als Trick

Du haut en bas ist eine Komödie, und darum nimmt sie natürlich glückliche, jedoch nicht sentimentale, sondern komische und überraschende Wendungen. Auch für soziale Krisen, deren Wirklichkeitspartikel sich auflösen. Seine Ausweisung wendet der mietsäumige Advokat mit einem Trick ab. Als die Bewohner – und insbesondere die Köchin Poldi und die Bewohnerinnen – angesichts des sich auf dem Dachboden erhängt habenden Podoletz in Klagen und Tränen ausbrechen und die Vermieterin ihre Hartherzigkeit bereut, tritt der Erbarmungswürdige vergnügt aus seiner Rolle und bezieht wieder sein Quartier.

Du haut en bas – Dramaturgie des Begehrens

Ein letzter Blick auf *Du haut en bas* gilt seiner Heldin. Sie ist das Objekt männlicher Begierde und steht dabei zwischen Klassen und Männern. Monsieur Binder und Charles begehren beide die hübsche Marie, der Eine wundert sich über die untypische Zurückhaltung des vermeintlichen Dienstmädchens und lockt sie – vergeblich – mit Aufstiegsversprechen; der Andere staunt über die Bildung des vermeintlichen Dienstmädchens und kommentiert ihr Bildungsprogramm, das sie an ihm exerziert: »Sie hätten Lehrerin werden sollen.« Sie bleibt beiden gegenüber souverän. Dennoch zieht sie der erotische Charme des mit sinnlicher Männlichkeit ausgestatteten Fußballstars an, der von sich sagt, man nenne ihn einen »Apollon de Belvedere« und der seine Liebeserklärung in ein Zitat aus *Madame Bovary* kleidet – eine doppelte Ironie, bedenkt man, dass die Liebeserklärung hier und dort ein Schauspiel ist, Rodolphes dort aber eine Täuschung.

Du haut en bas – Emanzipation und Attraktivität

Der soziale Abstieg der Heldin ist natürlich nur eine Existenz auf Zeit. Am Ende bekommt Mademoiselle Docteur eine Lehrerstelle in Salzburg. Weniger genretypisch ist, dass auch sie ›herunterkommt‹, denn mit Charles Boulla, dem Fußballer, wird sie einen Mann aus einer anderen Klasse heiraten – von der Verlobung in Salzburg, wohin Charles zu einem Freundschaftsspiel(!) fährt, erfahren die Hausbewohner aus der Zeitung. Ungewöhnlich ist, dass mit Marie das positive, ja attraktive Bild einer emanzipierten Frau protegiert wird, deren Kapital der Emanzipation Bildung ist. Die junge, hübsche Frau

Copyrighted material

ist qualifiziert und selbstständig. Sie tritt ohne familiären Kontext, als Individuum auf, und sie trifft eigene Entscheidungen. So wie sie zu Beginn kommt, verlässt sie den Schauplatz. Beide Male trägt sie Männlichkeit signalisierende Kleidung: ein schwarzes Kostüm mit weißem Hemd und Krawatte.

Marie lässt, wenn sie geht, auch den Mann hinter sich, der sie heiraten will und der ihr folgen muss, will er sie für die Ehe gewinnen. Marie vertritt gegenüber Charles selbstbewusst ihren Anspruch auf Gleichberechtigung, nennt die – Männer –, die das nicht anerkennen, »Fossilien« und vollendet damit den Bildungsroman, dessen Objekt Charles war. Das Genre will das Happy End, aber es tritt nicht um den Preis der ›Emanzipation‹ ein – im Gegenteil, diese ist, wie selbst der Fußballmanager am Ende zugibt, sehr attraktiv.

Die Dramaturgie der Krise – Reprise

Quer zu den Gattungen – Drama, Film, Roman – also reagiert die Schriftstellerin Anna Gmeyner auf die Umbrüche und Brüche ihrer Zeit mit einer Dramaturgie der Krise: Gesellschaftliche Wirklichkeit wird nicht als – historische, politische – Ereignisgeschichte namhaft gemacht, sondern in Alltagsgeschichten übersetzt; als diese, als ›la vie quotidienne‹, bestimmt sie die Lebensbedingungen der Figuren und ist in ihren Reflexionen darauf präsent. Insofern erscheint Geschichte immer als etwas den Figuren Äußerliches, Vermitteltes, das dennoch ihr Denken und Handeln bestimmt. Darin wird die Konstellation der Kinderfreundschaft in *Manja* evident. Interessant ist, dass das Kapitel in *Manja*, das einen Aufmarsch der SA schildert, *Laterna Magica* heißt. Die Fortsetzung des Geschehens geschieht über das Radio, also vermittelt. Die politische Realität des NS-Regimes, Lagerwirklichkeit und Folter beispielsweise, wird in *Café du Dôme* nicht geschildert, sondern indirekt vermittelt über die Berichte anderer, über die Vorstellungen, die man sich in Paris davon macht, über die Auswirkung in der veränderten Persönlichkeit des Mannes. Das von der Krise verunsicherte und für die Diktatur anfällige Kleinbürgertum tritt in den Reaktionen der Stammgäste des *Automatenbüfett* hervor. Die Krise der bürgerlichen Ordnung wird in *Du haut en bas* als aufgelöste Hausordnung wirksam.

Um die Dynamik einer in der Regel komplexen Figurenkonstellation zu konzentrieren, situiert Anna Gmeyner einen zentralen Ort. Er dient als point of view. An ihm verknüpfen sich Schicksale, Wege,

Copyrighted material

Entscheidungen. In ihm bündeln, verdichten sich Konflikte, Konfrontationen, Erkenntnisse, hier materialisieren sich die Reflexionen der Figuren, als Dialoge, als innere Monologe. In *Café du Dôme* und *Automatenbüfett* ist es jeweils ein Lokal oder Restaurant und in beiden Fällen von seiner Umgebung als öffentlicher Raum definiert und also zugänglich. In *Du haut en bas* und *Manja* ist es jeweils ein Mietshaus, ein Wohnhaus, dessen Funktion es erlaubt, Figuren unterschiedlicher sozialer Provenienz anzusiedeln. Die Mauer, der Ort der Kinder, verhält sich geradezu umgekehrt und zeichenhaft zum Haus der Familien: Im Sinne einer Utopie Teil eines zu bauenden Hauses, einer Zukunft, ist die Mauer am Ende der ruinöse Rest dieser zerstörten Utopie, ist der »vertraute Spielplatz fremd«.[24] Einen ähnlichen Zeichencharakter haben und eine verwandte dramaturgische Funktion übernehmen im *Automatenbüfett* das moderne Möbel und in *Du haut en bas* die Treppen.

In den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Orte situiert die Autorin als zweiten Fokus eine zentrale Gestalt. Sie ist immer eine weibliche Figur. Der den Roman *Café du Dôme* eröffnende Satz »You were Nadia Schumacher sitting in the Café du Dome« macht diese enge Verknüpfung, ja Identifizierung sichtbar. Hier ist es Nadia, im *Roman um fünf Kinder* Manja, im *Automatenbüfett* Eva, in *Du haut en bas* Marie und in der Erzählung *Mary Ann wartet* wieder Mary – die Namen variieren die weiblichen Gattungsnamen. Die Frauen sind jung, dennoch erfahren, sie träumen, reflektieren, sie nehmen wahr, sie kommen und gehen wieder, sie sind auf merkwürdige Art zugleich aktiv und passiv: Sie können warten, sie halten Situationen, in die sie geraten, aus. Die Erzählung, die erneut im *Pariser Tageblatt* 1934 in Folgen gedruckt wird, heißt *Mary Ann wartet*. Die Skulptur, die die Bildhauerin Resi Schlesier von den Händen Nadias machen will, wird »woman waiting«[25] heißen. Ihre Existenz, ihre Gegenwart entzündet die Fantasie, das Handeln der männlichen Figuren; auch wenn sie sich einlassen können und müssen auf die Spielregeln der – männlichen – Gesellschaft, in die sie geraten, verkörpern sie doch unbedingte Freiheit. Das ist ihre Macht. Bevor sie sich unterwerfen, gehen sie ins Wasser; damit droht Marie, das tat Eva und mit ihrer Rettung beginnt das *Automatenbüfett*. Auch Manjas Selbstmord ist ein Akt der Freiheit. Marie verlässt das Mietshaus, Nadia lässt die Männer hinter sich, Eva verlässt

24 Anna Gmeyner: Manja. Ein Roman um fünf Kinder (1938), Mannheim 2000, S. 7.

25 Reiner (wie Anm. 15), S. 77.

Copyrighted material

das Automatenbüfett, und der Wirt Herr Adam, den sie am Ende aus dem Fischteich rettet, wird mit ihr gehen; wohin, bleibt offen.

Mit Ort und Heldin hatte Anna Gmeyner Mittel gefunden, die Totalität einer krisenhaften Wirklichkeit dramaturgisch zu bändigen, ohne Ort und Heldin damit nur zu instrumentalisieren. Ort und Heldin verhalten sich wie Nähe und Ferne, Vertrautheit und Fremdheit zueinander. Der Ort erzeugt auf den ersten Blick bei den Figuren wie dem Publikum den Eindruck eines bekannten Terrains und ist doch tatsächlich brüchig, ist als öffentlicher Ort bloß die Illusion von Sicherheit, Schutz, Intimität. Die Heldin kommt aus der sozialen Umgebung der Figuren und ist und bleibt dennoch die Fremde, eine Figur des Transits.[26]

26 Vgl. die folgenden Aufsätze der Vf.: Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen. Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion. In: TheaterZeitSchrift (1984), Heft 9; »Und was die Verfasserin betrifft, laßt uns weitersehen«. Die Rekonstruktion der schriftstellerischen Laufbahn Anna Gmeyners. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 3 (1985); Anna Gmeyner. Eine Heimkehr, die noch stattzufinden hat? In: Johann Holzner u. a. (Hrsg.): Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938–1945, Innsbruck 1991; Die beiden Rivalen. Anna Gmeyners Schauspiel »Heer ohne Helden« und Pabsts Film. In: Kameradschaft / La Tragédie de la mine. Drehbuch zu G. W. Pabsts Film von 1931. Reihe FILMtext, München 1997.
Zum Forschungsstand vgl. Karin Wenger: Orte des Weiblichen in den Romanen österreichischer Exilautoren: Anna Gmeyner: »Manja«, Lili Körber: »Die Ehe der Ruth Gompertz«, Salzburg 1989; Heide Schlüpmann: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Frankfurt/M. 1990; Angelika Führich: Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyner, Heidelberg 1992; Gertrud Koch: Treppensturz ins Exil. Du haut en bas (G. W. Pabst 1933, Frankreich). In: Frauen und Film (1992), Nr. 53; Anne Stürzer: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit, Stuttgart 1993; Torsten Schüller: Antifaschistische Literatur aus dem Exil: Anna Gmeyners Roman »Manja«. In: Charmain Brinson (Hrsg.): »England? Aber wo liegt es?« Deutsche und österreichische Emigranten in Großbritannien 1933–1945, München 1996; Anja C. Schmidt-Ott: »Ich muß mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann.« Männer und Frauen in Exilromanen von Ödön von Horváth, Maria Leitner, Anna Gmeyner und Irmgard Keun. In: Julia Schöll (Hrsg.): Gender – Exil – Schreiben 2002; Ingeborg Gleichauf: Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin 2003; Birte Werner: Illusionslos Hoffnungsvoll. Die Zeitstücke und Exilromane Anna Gmeyners, Göttingen 2006.

Copyrighted material

Copyrighted material

1910
1920
1930
1940

Simone Barck

Ein ›schwarzes Schaf‹ mit ›roten Stiefeln‹ – eine unbekannte antifaschistische Schriftstellerin Maria Osten

1960 erschien in der DDR das Buch von Michail Kolzow *Die rote Schlacht* (Originaltitel: *Spanisches Tagebuch*), dort konnte man u.a. lesen: »Maria bekam einen Platz im Flugzeug und fuhr heute fort. Im letzten Augenblick trug sie ein kleines Etwas ins Zimmer mit ovalem, nachdenklichem und träumerischem Gesicht. Mit gutmütigem Lächeln, mit langen, weichen blonden Haaren, zwei Jahre alt. Das ist ein Sohn, das ist ein spanischer Sohn. Möglich, daß sie noch zum Feiertag nach Moskau zurechtkommen.«[1]

Bei dem Feiertag, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um die Oktoberfeierlichkeiten anlässlich des Revolutionsjubiläums in Moskau 1936. Hinter Maria Osten, eigentlich Gresshöner, 28 Jahre alt, liegt ein aufregender und arbeitsreicher Aufenthalt an der spanischen Front. Hierhin entsandt als Sonderberichterstatterin der *Deutschen Zentral-Zeitung (DZZ)*, einem in Moskau herauskommenden deutschsprachigen Journal. Wie viele andere kommunistische Emigranten hatte sie die Tätigkeit in Spanien als eine Möglichkeit zu aktivem antifaschistischem Engagement begriffen, als eine ganz persönliche Herausforderung ihres Emigrantendaseins.

Zur Emigrantin war sie durch Hitlers Machtantritt geworden, seit sie im Herbst 1932 als Gefährtin Kolzows, den sie bei Erwin Piscator kennengelernt hatte, in die SU gegangen war. Das Land war ihr nicht unbekannt, denn bereits mit einem anderen Mann, dem sowjetischen Kinoregisseur Jewgenij Tscherbjakow, hatte sie ein halbes Jahr 1929 in Moskau gelebt. 1932 nannte sie sich, die zeitgenössische glühende

1 Michail Kolzow: Die rote Schlacht, Berlin 1960, S. 248.

Copyrighted material

Verehrung der internationalen Kommunisten für das ›Vaterland aller Werktätigen‹ teilend, als Schreibende von nun an mit Nachnamen ›Osten‹.

Damit setzte sie auch öffentlich eine Art Schlussstrich unter ihre bürgerliche Jugend auf einem westpreußischen Gutshof. Denn bereits 15jährig hatte sie ihr deutschnational gesinntes, von patriarchalischen Strukturen geprägtes Elternhaus verlassen und sich mit Hilfe ihrer älteren Schwester in Berlin auf eigene Füße gestellt. Seitdem galt sie in der Familie als ›schwarzes Schaf‹, als ›rote Maria‹, von der nicht gesprochen werden durfte, deren extravagante Moskauer Knüpfstiefel aus rotem Saffianleder und flotte Pariser Hüte von den jüngeren Familienmitgliedern hinter dem Rücken der Eltern bewundernd kommentiert wurden, eine Legende schon bei Lebzeiten und erst recht aufgrund ihres weiteren Schicksals.

Seit 1926 KPD-Mitglied, ist sie in Wieland Herzfeldes Malik-Verlag tätig, führt die Korrespondenz mit russischen Autoren (z. B. Majakowski, Ehrenburg) lektoriert und veröffentlicht erste Prosatexte in zwei Anthologien von 1929 und 1932.[2] Diese werden als Teile eines soeben (d.h. 1932) beendeten Romans *Kartoffelschnaps. Eine ost-elbische Chronik* avisiert. Dieser Roman, von dem noch weitere Teile im Exil erscheinen werden, steht 1939 kurz vor dem Erscheinen in russischer Sprache in Moskau, wozu es aber nicht mehr kommt, denn sie wurde kurz nach dem faschistischen Überfall auf die SU verhaftet und im August 1942 in Saratow erschossen. Eine letzte Erwähnung findet der Roman auf einer Angebotsliste der Deutschen Sektion für sowjetische Verlage vom Frühjahr 1941. Der Roman erzählt die autobiographisch eingefärbte Geschichte einer westpreußischen Gutsbesitzerfamilie. Er ist so angelegt, dass die einzelnen Kapitel jeweils für sich stehen können. Aus zwei Erzählperspektiven, einem ›weiblichen jungen Ich‹ und einem ›Erzähler‹, wird ein Panorama ländlicher Ausbeutungsverhältnisse und parasitärer gutsbesitzerlicher Lebensweisen entfaltet, dem sich eine kleine Gruppe ›sozialer Agitatoren‹ entgegenstellt. Der Einfluss der Freikorps und einer zunehmenden NS-Propaganda wird bis zum Jahre 1933 geführt. Die Darstellung erfolgt mit psychoanalytischem Blick auf die verlogene Moral der Gutsbesitzereltern, besonders der Vater wird als widerlicher Typ vor-

2 Maria Greßhöner: Mehlgast. In: 24 neue deutsche Erzähler, Berlin 1929, S. 381–395, Dies.: Zigelski hatte Glück. In: 30 neue Erzähler des neuen Deutschland. Junge deutsche Prosa, Berlin 1932, S. 375–380.

Copyrighted material

geführt. Die Prosa beeindruckt durch kontrastierende Mittel, knappe Sprachcharakterisierungen sowie durch atmosphärische Intensität bei stimmungsvollen Landschaftsschilderungen sowie in der Schilderung des Alltags der brutal geschundenen Landbevölkerung.[3]

Aber zurück zu 1933, seit diesem Jahr verbindet sie mit Kolzow eine intensive Liebes- und Arbeitsbeziehung, die nicht ohne Konflikte verläuft, da er verheiratet ist und es auch bleibt. (Seine Frau Lisa ist später ebenfalls als Journalistin in Spanien tätig.) Er ist ihre große Liebe, wie die ältere Schwester Hanna aus dem Londoner Exil zu berichten weiß. (Wie sie später in den Verhören beim NKWD angibt, verbanden sie von 1932 bis Ende 1936 eheliche Beziehungen mit ihm.) Als mächtiger Mann, bekannter Journalist, Leiter des Zeitschriften-Trusts Jourgaz und als geheimnisumwitterter Polit-Kommissar, kann er sie geistig und materiell fördern. Als später, im Juli 1939, die KPD-Führung in Gestalt von Walter Ulbricht, Herbert Wehner und Philipp Dengel von einem »typische[n] Beispiel von persönlicher Protektionswirtschaft«[4] sprechen wird und behauptet, dass Osten nur lose mit der Partei verbunden gewesen sei, trifft dies alles andere als die Wahrheit. Denn sie profiliert sich nicht nur selbst literarisch und publizistisch, sondern sie wird zu einer der wichtigsten und einfallsreichsten Organisatorinnen der internationalen Arbeit der emigrierten Schriftsteller und Intellektuellen zwischen Moskau, Prag und Paris, zwischen Sanary-sur-Mer, Nizza, Skandinavien und London. Sicher steht hinter ihr Kolzow und entsprechend neidisch und gehässig brodelt die Gerüchteküche, vor allem bei den Männern, die auch gerne bei ihr gelandet wären wie etwa z. B. Brecht, Bredel oder Erpenbeck und gar Kurella. Frauen bewundern sie, wie z. B. die ansonsten sehr streitbare Ruth Berlau, die sie als »schönste Frau, die sie je gesehen habe«,[5] beschreibt. Mitarbeiterinnen des sowjetischen Schrift-

3 Im russischen Staatsarchiv befinden sich zwei (russische) Fassungen des Romans: eine von 332 Seiten, datiert auf Juli 1934, und eine mit 140 Seiten, datiert auf 1939. Es ist anzunehmen, dass diese 2. Fassung, versehen mit vielen handschriftlichen Änderungen und Korrekturen in Maria Ostens Schrift, von ihr nach ihrer Ankunft im Mai 1939 angefertigt worden ist (CGALI, Fond 613, op. 1, ed. Chr. 7324 sowie 7325).

4 In den Fängen des NKWD. Deutsche Opfer des stalinistischen Terrors, Berlin 1991, S. 345.

5 Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, hrsg. von Hans Bunge, Berlin 1987, S. 70.

Copyrighted material

stellerverbandes war sie in den 30er Jahren ›eine auffallende Erscheinung, zierlich, mit kräftigem braunen Haar, meist in eleganten dunklen Seidenkleidern, später in grüner Militärbluse mit Koppel‹.

Auch in SU-Reiseberichten etwa Oskar Maria Grafs *Reise in die Sowjetunion 1934* taucht sie auf, hier als Freundin Kolzows, die in Moskauer Kreisen eine Rolle zu spielen schien.[6] Eines der interessantesten Porträts stammt von Annemarie Schwarzenbach, der antifaschistischen Autorin und Photoreporterin (1908–1942), die ebenfalls am 1. Kongress der Sowjetschriftsteller 1934 teilgenommen hatte. In ihren *Tagebuchnotizen aus Moskau* lesen wir: »Ich habe Maria sehr gern, auch Kolzow, je öfter ich ihn sehe. Er verfügt über so viel Witz und muntere Geistigkeit, und ist in seiner Situation so sehr gewachsen, daß man geneigt ist, ihm alles Mögliche zuzutrauen. Außerdem ist er warmherzig und freundlich, und Maria liebt ihn mit einer ihrem sonstigen aggressiven Charakter wenig entsprechenden, werbenden Sanftmut. Sie ist in seiner Gegenwart klein und ein wenig stiller als gewöhnlich. Übrigens ist sie ein außergewöhnliches Mädchen, zusammengesetzt aus einer sehr weiblichen, nämlich nicht ganz bewußten Klugheit, einer sprunghaften und katzenhaften Zärtlichkeit, auf die beileibe kein Verlaß ist, aus großer Unbefangenheit und Offenheit und kleiner kalter Verschlagenheit. Kurz: es würde gefährlich und quälend sein, sie zu lieben, da man ihrer nicht habhaft werden kann, noch sie jemals für irgend etwas zur Rede stellen könnte.«[7]

Lou Eisler, mit Hanns Eisler, später Ernst Fischer verheiratet, berichtet von Marias Moskauer Wohnung als zentralem kommunikativem Ort, beschreibt sie als eine der mondänsten Frauen Moskaus, die ihre Gäste im elegantem Auto durch Moskau kutschierte.[8]

Als wichtiges gemeinsames Arbeitsergebnis mit Kolzow erscheint 1935 ihr einziges Buch, allerdings nur in russischer Sprache, *Hubert im Wunderland*, in einer Massenauflage als Sonderausgabe von *Ogonjok* (›Feuerchen‹, der populären Satirezeitschrift). Die Idee dazu war entstanden bei einem gemeinsamen Einsatz im Saargebiet, aus der Begeg-

6 Oskar Maria Graf: Reise in die Sowjetunion 1934, hrsg. von Hans-Albert Walter, Darmstadt, Neuwied 1974, S. 39.

7 Annemarie Schwarzenbach: Rußland 1934. Notizen zum Schriftstellerkongreß. In: Dies.: Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Forografien, hrsg. v. Regina Dieterle, Roger Perret, 2. Aufl., Basel 1995, S.35–62.

8 Akademie der Künste Berlin, Lou-Fischer-Archiv, Signatur 188.

Copyrighted material

nung mit dem 14jährigen saarländischen Pionier Hubert Lhoste. Sie erfüllen dessen sehnlichen Wunsch, in die SU zu kommen, und aus seiner Begegnung mit der sowjetischen Wirklichkeit entsteht ein höchst originelles Reportagebuch, angeregt natürlich von Lewis Carrol *Alice in Wonderland*. Dieses operative propagandistische Buch für die SU ist ein (heute rares, bibliophil hoch gehandeltes) Zeitdokument einer uneingeschränkt prosowjetischen Parteinahme (mit Vorwort von Georgi Dimitroff).[9] Es ist in seiner spezifischen Machart beeinflusst vom Tretjakowschen Fakt-Stil, gibt in einer Mischung von Dokumenten (echten Briefen Huberts und seiner Verwandten), Fotos und Zeichnungen und Fiktion (arrangierte Erlebnisse etc.) den Erlebnisbericht des saarländischen Jungen aus der Ich-Perspektive, angereichert mit vielen Dialogen Huberts mit seinen Reisegefährten, darunter Gustav Regler, seinen Moskauer Schulkameraden und seinen Stiefeltern Maria und Michail. Der verfremdende Blick des Jungen aus einem arbeitslosen proletarischen Saar-Haushalt auf die sozialen Errungenschaften der SU und zugleich auf andere, eben russischen Mentalitäten gibt manchen ungeschönten Blick preis und kann auf keinen Fall mit einem post festum Urteil von 1993 als »schandbares, durch und durch verlogenes Buch«[10] abgetan werden. Leider macht es sich in diesem Punkt Arkadi Waksberg, dem wir aufgrund seiner Kenntnis der Prozessakte-Akten Kolzows wesentliche Einblicke auch zu Maria Osten verdanken, dann doch zu einfach. Hier ist historische Seriosität gefragt und nicht vorschnelle Stalinismus-Schelte. Das *Wunderland*-Buch ist in seiner liebevollen Aufmachung, mit zahlreichen Karten und Fotos, von Maria Osten offensichtlich selbst angefertigt, vor allem aber durch die spritzigen Zeichnungen von Boris Jefimow, dem als Karikaturisten weltbekannten Bruder Kolzows, auch buchkünstlerisch ein Dokument avantgardistischer Gestaltung (Montage-Technik) kurz vor dem Absturz in die stalinistische Zurücknahme der revolutionären Avantgardekunst.

Maria Osten kannte die Protagonisten der internationalen Avantgarde-Kunst persönlich: ob in Moskau (wo sie noch Majakowskij und

9 Maria Osten: Gubert v strane tschudes [Taten und Tage eines deutschen Pioniers], Moskwa: Jourgaz 1935, Ogonjok Spezialnummer, 215 S., Redaktion: M. Kolzow, S. Prokofjew, L. Scheinina, autorisierte Übersetzung aus dem Deutschen von Ira Gorkina, Zeichnungen von Boris Jefimow und S. Pastorgujew.

10 Arkadi Waksberg: Die Verfolgten Stalins. Aus den Verliesen des KGB, Reinbek 1993, S. 33.

Copyrighted material

Lilli Brik kennengelernt hatte) Eisenstein und Prokofjew, Gorki und Tretjakow, in Paris Aragon und Mussionac, in Spanien Hemingway und Dos Passos, und immer wieder die Deutschen: Heartfield, Kisch, Busch, Brecht, Benjamin und und und...

Eng befreundet ist sie mit Margarete Steffin, der Schwester im Geiste und im Schicksal: Man kennt sich aus Berlin aus der revolutionär-proletarischen Kunstszene. Steffin (1908–1941), vor allem als Gefährtin und ›Mitarbeiterin‹ Brechts und bis heute kaum als Autorin wahrgenommen, erliegt Anfang Juni 1941 in Moskau ihrem langen Lungenleiden, auf der Durchreise der Familie Brecht in die USA. An ihrem Krankenbett wacht Maria Osten, die auch die Beerdigung richtet und sich um ihren Nachlass kümmert. Ihr Telegramm mit der Todesnachricht erreicht Brecht im Zug »jenseits des Baikalsees«.[11] Über den vom gesundheitlichen Zusammenbruch Steffins überschatteten Moskauer Aufenthalt der Brecht-Familie, kurz vor dem faschistischen Überfall auf die SU, sind kaum Zeugnisse überliefert. Aber die Gespräche im Metropol zwischen Brecht und Maria Osten werden sich wohl sicher auch um das Schicksal Kolzows und anderer verhafteter Freunde wie Carola Neher oder Asja Lacis, Tretjakow oder Annenkowa, gedreht haben. Auch um Erinnerung an glücklichere Zeiten wie z. B. in Spanien.

Denn in Spanien ist sie im Herbst 1936 und 1937 von Februar bis Oktober. Spanien wird wohl für sie zum entscheidenden Schlüsselerlebnis in ihren an Ereignissen nicht gerade armen Exil-Jahren. Sie arbeitet als Sonderberichterstatterin der *DZZ*, schreibt selbst Reportagen und organisiert Beiträge von den Fronten. Außerdem hilft sie im Herbst 1936 Kolzow: schreibt oft drei bis vier Stunden alle seine Telegramme auf Russisch, mit lateinischen Buchstaben, was nicht leicht sei. So in einem Brief an Grigorij Schneerson, einen engen Freund in Moskau, Komponist, Musiker und Buschs Klavierbegleiter: »Was hier vorkommt, ist wirklich ungeheuer interessant, das erste mal, daß wenn man draußen ist, man nicht wieder nach Moskau zurück will.« (14. 9. 1936) Ein Jahr später heißt es an den gleichen Adressaten: »hier in Spanien sind wir einmal hier und einmal da... Wir sprechen oft von Moskau... Busch bedauert sehr oft, daß er Sie nicht hier hat. Auch hier gibt es wieder wie in Moskau eine kleine Familie, die sich oft trifft und viel beieinander ist: das sind Regler, Kisch, Weinert u. a.

11 Vgl. Bertolt Brecht: Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954, Berlin, Weimar 1976, S. 212.

Copyrighted material

Barcelona ist eine schöne Stadt, aber Madrid ist mir ans Herz gewachsen, – auch ist Madrid wohl der höchste Ausdruck für das – was hier vor sich geht.« In zwei Texten (mehr als ein Dutzend sind bisher in der *DZZ* nachgewiesen) sucht Osten das Symbolhafte dieser Stadt zu vermitteln, sie spiegeln zugleich die besondere Schreib- und auch Arbeits-Situation, die sie mit anderen Antifaschisten, die an der Seite der Internationalen Brigaden in Spanien tätig sind, teilt.

Unter ihnen sind Frauen wie die aus Leipzig stammende Gerda Taro, die Foto- und Filmreporterin, die mit Robert Capa direkt von den Fronten berichtet und die nur 25jährig von einem Panzer zu Tode verletzt wird. Oder die norwegischen Journalistinnen Gerda Grepp und Lise Lindbaeck, deren *Geschichte des Bataillons Ernst Thälmann* 1937 in Madrid und 1938 in Oslo herauskam. Diese Brigadegeschichte ist eine der ersten dieser Art ›kollektiver Geschichtsschreibung‹, von denen andere wie die von Theodor Balk, Alfred Kantorowicz oder Willi Bredel bekannter geworden sind. Es geht dabei um eine »Kriegsberichterstattung von heute«, so der Titel einer späteren Veranstaltung im Pariser Schutzverband Deutscher Schriftsteller (SDS) im Februar 1938, auf der Maria Osten zusammen mit Gerda Grepp referiert.

In einem dieser Texte, betitelt »Frühling in Madrid«, April 1937, Radiogramm, benennt sie die besonderen Arbeitsbedingungen und spezifischen Schreibprobleme: »Es ist keine Anklage. Es ist kein Aufruf. Beides hielte die Feder aus. Was schwer ist, ist die Wahrheit, die Wirklichkeit auf Papier den Menschen so nahe zu bringen, daß sie den Krieg fühlen. Wenn wir von Madrid erzählen, dann müßte die Feder gleichzeitig filmen, in Farben malen, fotografieren und zu dem einzelnen so sprechen, daß er alles wie am eigenen Leibe verspürt, daß er es miterlebt, nicht schlafen kann, bevor er es dem anderen nicht mitgeteilt hat und mit dem anderen nicht bereit ist zu helfen. In der Stunde, wo heute über die Artilleriebeschießung Madrids erzählt wird, hört der Schreibende neue Einschläge. Und das, wovon er gerade spricht, ist nicht alt, nur eben vorbei, es hat sich in einer neuen, vielleicht noch grausigeren Variation wiederholt.«

Darüber reflektiert sie auch in ihrem Beitrag auf dem II. Internationalen Schriftstellerkongress, der im Juli 1937 in Madrid, Valencia und Barcelona stattfand. »In keiner Stadt der Welt vernichtet heute der Tod brutaler das Leben als in Madrid. Aber in keiner anderen Stadt der Welt drückt sich der Wille zum Leben so natürlich aus wie in Madrid. Das können euch die Spanier selbst bestätigen. Das ist

Copyrighted material

kein Fatalismus. Das ist der Sieg unseres Lebens, das sich nach all dem Unheil durchsetzt und behauptet.«[12]

Diesen hier charakterisierten Balanceakt einer wahrhaften Berichterstattung, die trotz Benennung der Niederlagen dennoch auch Hoffnungen vermitteln kann, versucht sie auch in ihren anderen Texten zu halten. Bevorzugtes Thema sind ihr die Schicksale von Frauen und Kindern in diesem Krieg: Porträts spanischer Bäuerinnen, kämpfender Interbrigadistinnen und immer wieder berührende Schilderungen von spanischen Kindern, zu Waisen durch faschistische Bomben geworden. Tätige Hilfe ist Maria Ostens besondere Eigenschaft und so adoptiert sie eines dieser Kinder, den noch nicht zweijährigen ›Chemino‹, so genannt nach seinem Fundort, einem ausgebombten Eisenbahnabteil. Sie nennt ihn José, Jusik und nimmt ihn mit nach Moskau.

In die ›Hauptstadt aller Werktätigen‹ fährt sie per Zug zusammen mit Lion Feuchtwanger, der von seinen Freundinnen, der Zeichnerin Eva Herrmann und Lilo Dammert, einer Kinderbuchautorin, sowie Ludwig Marcuse und seiner Frau Sascha begleitet wird. Ergebnis von Feuchtwangers mehrfach verschobener Reise wird das schmale, aber höchst umstrittene Buch *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde* sein, dessen prosowjetische Grundhaltung in den Zeiten der großen stalinistischen Schauprozesse die antifaschistische Exilszene spaltet. Bekanntlich antwortetet das Buch auch auf André Gides 1936 erschienenes *Retour de l'URSS*, dem Gide 1937 noch eine kritische Fortsetzung folgen lässt. Brecht lobte Feuchtwangers Buch »als kleines Wunder«, als »taciteische[n] Bericht«.[13] Dass mit Feuchtwangers SU-Aufenthalt große Politik im Zeichen der Volksfront beabsichtigt war, wird den Akteuren der internationalen ›Schriftstellerarbeit‹ Kolzow, Tretjakow, Ehrenburg, Aragon, Becher, Bredel u. a. klar gewesen sein. Es galt die abschreckende und verstörende Wirkung der ersten beiden Schauprozesse (von seiner Teilnahme am zweiten berichtet Feuchtwanger positiv) auf die sog. bürgerlichen ›Sympathisanten‹, aber auch auf die eigenen, nach Erklärungen suchenden Genossen abzuschwächen. Maria Osten ist als seine Begleiterin an Feuchtwangers Seite, ob im Theater, bei den Besprisornikis, im Kino, ob bei Stalin oder Dimitroff. In des letzteren Tagebüchern (erst 2000

12 Zur Tradition der sozialistischen Literatur. Bd. 2, Berlin, Weimar 1979, S. 186–188, hier S. 186, zuerst veröffentlicht in *Das Wort* 10/1937.

13 Bertolt Brecht: Gruß an Feuchtwanger. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt/M. 1967, S. 488/489, hier. S. 488.

Copyrighted material

veröffentlicht) sind zwei Unterredungen von Feuchtwanger, Osten und Dimitroff verzeichnet. Beide Mal geht es um die Prozesse, nach deren »Unverständlichem« und deren Widersprüchen Feuchtwanger fragt[14] und deren Durchführung er als »belastend« empfindet (wie die unflätige Beschimpfung der Angeklagten als Reptilien, Hyänen, Schakale, tollwütige Hunde etc. und dass es keine Beweise außer den Selbstbezichtigungen gäbe).[15]

Maria Osten kennt also die ›prosowjetischen‹ Argumente aus höchstem Munde, aber wir wissen nichts über ihre möglichen Irritationen. Im Kreis der Moskauer Emigranten fühlt sie sich nicht wohl, wird wegen ihrer ›Protektion‹ beargwöhnt und von manchem gefürchtet.

Als maßgebliche Redakteurin für *Das Wort* sucht sie ab Januar 1938 von Paris aus (zusammen mit Willi Bredel) die Zeitschrift im Sinne der Volksfront zu führen. Dabei gibt es immer wieder Reibereien und Gezänk um Manuskripte, über deren politische und literarische Bedeutung die drei Herausgeber, Brecht, Bredel und Feuchtwanger, sowie die Redakteure Osten, Erpenbeck (der z. B. Benjamin für einen philosophischen Schaumschläger hält) und Kurella (für den der Expressionismus in den Faschismus geführt hat) verschiedener Meinung sind. Maria Osten ist dabei (trotz Parteidisziplin) eher der Meinung Brechts und Feuchtwangers zugetan und versucht der Moskauer Publikationspraxis entgegenzusteuern. Das fällt ihr nicht leicht, denn die Herren Erpenbeck und Kurella wissen weder ihren unermüdlichen organisatorischen Einsatz zu würdigen und ihre bündnispolitische Haltung zu begreifen, noch ihren literarischen Geschmack zu tolerieren.

Im September 1938 weigert sie sich entschieden, eine von Erpenbeck vorgeschlagene Streichung in einem Text von Hermann Kesten vorzunehmen: »Kesten ist Kesten und kein Mitglied unserer Partei. Wir sind ja eine Zeitschrift nicht nur für kommunistische Schriftsteller. Wenn wir danach gehen, könnten wir bei vielen unserer prominenten Schriftsteller beanstanden... Noch kürzlich betonte Kolzow in einem Brief, daß wir eine Zeitschrift für alle ehrlichen antifaschistischen Schriftsteller sind – und daß unser Nachbar die Association ist. Wir müssen uns auch nach dem Westen richten – und wenn wir bürgerliche Schriftsteller drucken, mit in Kauf nehmen, daß sie bürgerlich schreiben.« Im gleichen Brief heißt es abschließend: »Gewöhne

14 Georgi Dimitroff: Tagebücher 1933–1943, Berlin 2000, S. 140, 18. 12. 1936.
15 Ebenda, S. 148, 2. 2. 1937.

Copyrighted material

Dir einen höflicheren Ton in der Korrespondenz an!« Das zeugte von Differenzen, die noch zunehmen in dem Maße, wie sie ihre eigenen Texte im *Wort* nicht zum Druck bringen kann. Das betraf ihre »Balladen der Kindheit«, die von Brecht und Feuchtwanger akzeptiert waren, von Bredel für druckreif gehalten wurden. Im November 1938 fordert sie nachdrücklich Auskunft von Erpenbeck, warum ihre Balladen abgelehnt worden seien: »Ich bin nicht gewohnt, um Protektionen anzugehen – oder Bittgesuche zu machen...«

Das galt auch für ihre Novelle »Die Reise nach Spanien« (Originaltitel: Der Feigling), die aufgrund eines Negativ-Gutachtens von Kurella »schon wegen des Themas als unappetitlich und unnötig« und wegen der Ausführung als »pornographisch, dargeboten in einer Soße übler Erotik« in der Redaktion »Auf Eis« gelegt worden war. Die Novelle beschreibt sehr treffend die Pariser Emigrantenszene, in deren Milieu ein Schriftsteller nach Spanien aufbricht, aber nur bis zur französischen Grenze kommt, aus Feigheit hier verbleibt, sich einige Wochen in den Bergen erholt, eine Liebesaffäre mit einem Dorfmädchen hat, um nach seiner Rückkehr mit seinen erfundenen spanischen Erlebnissen vor seiner Frau und den ihn bewundernden Mitemigranten zu reüssieren. Dieses psychologische Porträt eines bestimmten Intellektuellentyps, Brecht wird ihn als ›Tuis‹ zu ergründen suchen, thematisierte das Problem der Einheit von Wort und Tat im antifaschistischen Kampf und gründete sich auf von der Verfasserin selbst erlebte Exilsituationen, in den Monaten des Spanienaufenthaltes, in den internationalen Brigadeeinsätzen. Warum also wirkte dieser negative Held so provokativ auf die Moskauer Redakteure? Fühlte man sich gar unangemessen angesprochen? Der Text erschien in der Pariser Zeitschrift *Commune* und in der russischsprachigen *Internationalen Literatur (IL)*, hier mit dem redaktionellen Nachsatz versehen: »In jedem Freiheitskampf gibt es Abenteurer. Die Erzählung entlarvt jene Pseudo-Freunde der spanischen Demokratie, die unter der Maske der ›Liebe‹ zum heldenhaften spanischen Volk sich um ihren eigenen ›Vorteil‹ bemühen.«[16] So konnte man es also auch sehen! Der Text sollte Teil eines ganzen Bandes *Satirischer Novellen* sein, zu dem noch »Die widerspenstige Nein-Stimme« und »Die kleine Courage wirft große Schatten« gehörten.[17] Der Band kommt nicht zustande, die Texte sind verschollen in den Kellern des NKWD.

16 IL 7/1938, S. 143.

17 Brief Maria Ostens an Fritz Erpenbeck vom 2. 5. 1938.

Copyrighted material

Im März/April 1938 weilt sie zum dritten Mal in Spanien, arbeitet mit Ernst Busch an seinen Liederbüchern und Schallplattenproduktionen. An Schneerson schreibt sie u. a.: »Busch ist unverändert frech – ein schwerer Junge – mit allen hat er Krach. Auch die hiesige Grammophonfirma hat schon etwas auszustehen – die ersten Probeaufnahmen habe ich schon gehört – nicht schlecht, aber ihm gefallen sie natürlich wieder nicht. Hoffentlich kriegt er sie noch zustande.« Wann aus der Freundschaft zwischen Busch und Maria Osten auch eine Liebe wurde, ist nicht überliefert, aber es wird wohl hier in Spanien gewesen sein. Sie wohnten in den denselben Hotels, sowohl in Spanien wie in Paris, und Kolzow kam 1938 nicht mehr aus Moskau heraus. Im Mai 1938 schreibt Busch an den gemeinsamen Freund Schneerson in Moskau u. a.: »[...] wenn Maria nicht gewesen wäre, hätte ich keinen ganzen Anzug mehr... jetzt sitzt sie in Paris und schreibt ihren Kartoffelschnaps-Roman zu Ende. Bald werde ich ihr wohl Gesellschaft leisten – und wir werden dann gemeinsam ausknobeln, wo wir hintrudeln wollen. Nach drüben zu kommen, scheint mir im Augenblick etwas schwierig zu sein – Erich Weinert wartet schon 4 Monate auf sein Visum...«

Aus der gemeinsamen Perspektive wird aber nichts, das Exil ist keine gute Zeit für beständige Bindungen, zumal der ›Barrikadentauber‹ Busch überall Frauen hat, die auf ihn warten. So in Belgien und Antwerpen, wohin er sich begibt und wo er nach einer zwar arbeitsreichen, aber materiell entbehrungsreichen Zeit im Mai 1940 von deutschen Truppen verhaftet und über das Lager Gurs nach Berlin an die Gestapo ausgeliefert wird. In einem verzweifelten Hilferuf an Schneerson vom 29. September 1940 wegen eines Einreisevisums in die SU heißt es am Ende: »Greetings to Maria. I love her still...«.[18] Im Busch-Archiv hat sich ein undatiertes Dokument erhalten, das aus dem Sommer 1938 stammen muss. Es ist ein Gedicht mit dem Titel »Verwechselung«: »Wie kam es nur, daß ich Dir mit mir verwechseln konnte? Wie war sie schön, die Lüge, die nicht wiederkehren wird. Ich log ja nie, wie konnt ich glauben, daß Du lügst?« Auf der Rückseite befindet sich handschriftlich der folgende Text: »Das erhebt nicht den Anspruch, ein Gedicht zu sein – ich wollte Dir nur sagen, wie mir zumute ist. Gute Reise nach Holland. Und viel Vergnügen, das Du wohl schon gefunden hast – denn auch im Brief von heute hattest

18 Ernst Busch – eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten, Westberlin 1987, S. 218.

Copyrighted material

Du mir persönliches nichts zu sagen! Ich erinnere mich, daß Du mir noch auf dem Bahnhof sagtest – Du fährst nicht – ich will nicht jammern – vielleicht warst Du auch mal so einsam wie ich – dann wirds Dir nicht schwer sein, mich zu verstehen. Also, laß es Dir gut gehen.«

Noch hat sie viel zu tun in Paris, mit der Zeitschrift und dem neuen Verlag Der 8. Mai, den die Internationale Schriftstellervereinigung zur Verteidigung der Kultur gründet. Ihr saarländischer Adoptivsohn Hubert lebt in Moskau in ihrer 3-Zimmer-Wohnung, den kleinen Spanier, Jusik, hat sie zu sich nach Paris geholt. Materiell ist sie, im Unterschied zu vielen anderen Emigranten, abgesichert durch das aus Moskau gezahlte Gehalt, das auch Bredel bekommt. Sie weiß, dass die Honorare der Zeitschrift für die Autoren überlebensnotwendig sind. Etwa für den »lieben« Heinrich Mann, dem sie für einen Beitrag im monatlichen Bulletin der Assoziation im Sommer 1938 immerhin stolze 400,00 Francs anbieten kann: »Aragon bat mich sonnabend, Sie um einen Beitrag in Form eines Briefes (3–4 S.) zu bitten. Dieser Brief soll sehr persönlich gehalten sein, der Autor soll von sich erzählen, von seiner Arbeit, seinem Leben, etwas von dem Lande, in dem er lebt, die Geschehnisse draußen mit einbeziehend.«[19]

Auch zu Feuchtwanger hat sie nach wie vor beste Beziehungen, mit ihm berät sie sich auch, als aus Moskau im Mai 1938 ein Verlagswechsel mitgeteilt wird. Jourgaz sei aufgelöst und die VEGAAR bzw. Das Internationale Buch übernehme *Das Wort*. Erpenbeck nutzt diese willkommene Gelegenheit, um die Bedeutung der Pariser Redaktion herunterzustufen: Selbstverständlich müsse man Feuchtwanger zuliebe tun, was wir können. Aber anderen Personen oder gar Personengruppen (Schriftsteller-Organisationen oder sonstige) darf keine Beeinflussungsmöglichkeit gegeben werden. »Bedenke folgende Punkte (die nur einige von vielen sind): in theoretischer Hinsicht sind wir hier, das liegt klar auf der Hand, weit voraus. Hier konnte man jahrelang gründlich an einer Literaturtheorie arbeiten. Draußen nicht. Draußen machen sich, wie unsere Expressionismus-Debatte deutlich zeigt (deshalb war sie so wichtig, und erscheint auch russisch) noch alle Dekadenzerscheinungen des untergehenden Imperialismus geltend. (Surrealismus! Sogar trotzkistische Gedankengänge, ohne daß sich die Autoren dessen immer bewußt sind)« So sah also der nichtöffentliche Diskurs zwischen Moskau und Paris aus.

19 Akademie der Künste Berlin, Heinrich Mann-Archiv, Signatur 7530.

Copyrighted material

Aber es gab auch noch erfreuliche Ereignisse: etwa die Pariser Aufführung von *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, die ein »ungeheurer Erfolg« war. An Erpenbeck heißt es dazu weiter am 28. Mai 1938: »Die französischen Freunde schreien nach einer Übersetzung. Ich war gerade heute mit [Helene] Weigel deswegen unterwegs... Du siehst, wir sind recht betriebsam hier. Trotzdem hat man oft Heimweh nach Moskau.«

Mit Brecht wird sie sicher auch die Probleme in der Zusammenarbeit mit der Moskauer Redaktion erörtert haben, denn diese befand sich nach der – in der Ansicht Brechts und Eislers verunglückten – Expressionismus-Debatte in einer existentiellen Krise. Brecht hatte sie insgesamt als schädlich für die Volksfront eingeschätzt, als überflüssiges »Formengezänk« »vor der feindlichen Front«.[20] Am Jahresende 1938 hatte Brecht »jede Lust an dieser Arbeit für Erpenbecks Papierkorb verloren« und legt Anfang Januar 1939 der Redaktion sogar »Sabotage« zur Last. Noch ehe dieser gefährliche Vorwurf Folgen zeitigen kann, platzte die Nachricht von der am 12. Dezember 1938 erfolgten Verhaftung von Kolzow wie eine Bombe in die Emigrantenkreise zwischen Moskau, Paris und Skandinavien. Nun sitzt auch Erpenbeck plötzlich auf einem gefährlichen Stuhl: denn im gerade im Druck befindlichen Dezemberheft des *Worts* 1938 stand der Name des inzwischen zum ›Volksfeind‹ gewordenen Kolzow als positives Beispiel für die solidarische Haltung der sowjetischen Schriftsteller.

Ratlosigkeit und Angst machen sich breit. Und die bisher über Kolzow laufenden Geldzahlungen bleiben in Paris aus. Bereits Ende Dezember waren in Moskau die Überweisungen gestoppt worden und Erpenbeck teilt Bredel per 2. Januar 1939 mit, dass zukünftig nur noch Bredel honoriert würde.

Das erfährt Maria Osten nicht mehr, die das feige Abrücken Bredels von ihr, zuerst noch zögerlich, dann entschieden desillusionierend erleben muss. Zunächst tut sie Bredel noch leid, sie sei abgemagert wie ein Strich. Zumal sie jetzt auch noch den Spanier-Jungen »auf dem Hals habe«. Sie firmiert nun aus konspirativen Gründen im Briefwechsel zwischen Bredel und Erpenbeck als »Balladendichterin«, die angeblich weiter fröhlich amtiere und in den Süden zu Heinrich Mann und Feuchtwanger reisen wolle. Ende Januar steht das Urteil der beiden fest: Bredel findet, dass die ganze Sache ein harter, miserabler Brocken ist, und Erpenbeck ist »furchtbar enttäuscht«: »Man

20 Brecht (wie Anm. 12), S. 339.

Copyrighted material

lernt eben nie aus. Obwohl ich von der Autorin nicht enttäuscht bin, ich habe ihr nie viel Gutes zugetraut. Aber von ihrem Freund. Halte Dich so fern, wie Du nur kannst.«

Maria, die inzwischen entschlossen ist, nach Moskau zu fahren, um das in ihren Augen »eindeutige Mißverständnis« aufzuklären, erhält von Feuchtwanger eine Vollmacht über 5000,-Rubel seines Moskauer Rubel-Kontos, eine in dieser Situation unschätzbare Hilfe. Auch Ernst Busch bittet Schneerson im April 1939, ihr zu helfen: der Weg zur Moskauer Gosbank sei ja lang, er möge ihr Geld nach Leningrad schicken. Entgegen dem Rat vieler Freunde (die von einem »Opfergang« sprechen), fährt sie nach Erhalt des sowjetischen Visums Anfang Mai in einem beispiellosen mutigen Akt die bekannte Route über Wien und Prag und Leningrad, um für den verhafteten Kolzow einzutreten. Mit ihr ist Jusik.

Nachdem die KPD in Gestalt ihrer Kleinen Kommission im Juli 1939 beschließt, ihre Parteimitgliedschaft ruhen zu lassen,[21] und die IKK sie im Oktober des Jahres ausschließt,[22] grenzt es fast an ein Wunder, dass sie noch bis Juni 1941 vom NKWD unbehelligt bleibt. Aber was sind das für zwei Jahre!

Verleugnet von Schriftstellergenossen wie Johannes R. Becher, gemieden von früheren Freunden, von dem saarländischen Adoptivsohn Hubert, der stalinistisch sozialisiert ist, um ihre Wohnung gebracht, fristet sie mit Jusik ein zunehmend kümmerliches Dasein. Da die Wohnungsfrage in Moskau nach wie vor gravierend ist, muss sie im teuren Hotel Metropol (Zimmernummer 558) absteigen. Ende Juni 1939, also nach sechs Wochen, schreibt sie an Fadejew u. a.: »Daß es für mich schwer sei, in dem besonderen Fall, mich einzuleben, anfangen zu können zu arbeiten etc. habe ich mir auch vorgestellt. Natürlich fühle ich mich auch sehr einsam. Als ich um das Visum anfragte, habe ich mir auch gar keine Illusionen gemacht. Aber ich mußte kommen, wenn es auch nur eine persönliche Rechtfertigung ist.«[23] Da sie sich vor Ort überflüssig fühlt, bittet sie Fadejew um Unterstützung, um nach Paris zurückzugehen, um dort die Arbeit in der Assoziation wieder aufzunehmen. Hier fehle ihr jede Basis, »hinzukommt das Alleinsein,

21 In den Fängen des NKWD (wie Anm. 4), S. 344/345.

22 Reinhard Müller: Die Akte Wehner. Moskau 1937 bis 1941, Berlin 1993, S. 166.

23 Brief Maria Ostens an Alexander Fadejew vom 26. Juni 1939, CGALI, Fond. 631, op. 15, Chr. 405, Str. 104.

Copyrighted material

und meine Nerven sind gerade nicht die besten«. Im Dezember 1939 belaufen sich ihre Hotelschulden bereits auf ca. 2000,- Rubel und sie bittet Fadejew um einen Kredit des Litfond. Ihr wird Hilfe auch in der Arbeitsfrage in Aussicht gestellt. Sie bekommt sogar eine Arbeit im Lenfilm-Studio und ein kleines Zimmer in einem billigen Hotel, Novaja Moskovskaja Gostiniza, Jusik geht in den Kindergarten des Schriftstellerverbandes.

Ihre wichtige Rolle bei der Durchreise der Brecht-Familie im Mai/Juni 1941, ihre Fürsorge um die kranke Freundin Margarete Steffin[24] wurde schon erwähnt. Die Gespräche werden sich auch um Kolzow und andere verschwundene Freunde gedreht haben. Mag sich Brecht wie bereits im Falle Tretjakows auch gefragt haben: »Gesetzt, sie ist unschuldig, Wie mag sie zum Tod gehn?«[25]

Die 1997 in russischer Sprache veröffentlichten 14 Dokumente zu Maria Osten (aus einem fast 300 Seiten umfassenden Dossier)[26] vermitteln Aufschlüsse über ihren weiteren Leidensweg. Verhaftet am 24. Juni 1941 aus dem Hotel heraus, wurde sie am 26. Juli nach Saratow ›verbracht‹. Die Verhöre dokumentieren akribisch ihre ›Auslandsaufenthalte‹ und alle ihre ›Verbindungen‹. Eine Überwachung lässt sich bereits seit 1932, dem Beginn ihrer Beziehung zu Kolzow erkennen.[27] Und so stellen die Fragen nach Kolzows ›antisowjetischer und konterrevolutionärer Tätigkeit‹ denn auch ein Hauptinteresse der Befrager dar. Da sie energisch und sehr entschieden eine solche Beschuldigung zurückweist, werden nach dem Prinzip der ›Kontaktschuld‹ ihre Beziehungen zu anderen bereits verhafteten ›Volksfeinden‹ wie Julia Annenkowa, Carola Neher oder Hedi Gutmann festgestellt. Im weiteren Verlauf werden Maria Osten sie belastende Aussagen von der ihr seit Spanien befreundeten Bola Boleslawska-Wulfssohn, Mitarbeiterin der Auslands-Kommission des Schriftstellerverbandes und Geliebte von André Malraux, vorgehalten. Danach habe sie gemeinsam

24 Vgl. hierzu: Margarete Steffin: Konfutse versteht nichts von Frauen. Nachgelassene Texte, hrsg. von Inge Gellert, Berlin 1991, sowie: Margarete Steffin: Briefe an berühmte Männer, hrsg. von Stefan Hauck, Hamburg 1999.

25 Bertolt Brecht, Ist das Volk unfehlbar? In: Ders.: Gedichte V, Berlin, Weimar 1964, S. 141–143, datiert 2. Halbjahr 1939.

26 Vernite mne svobodu! Memorial'nyj Sbornik dokumentov is archivov byvschego KGB. Sostavitel V. F. Koljazin, Moskva 1997, S. 284–302. Die Kriterien dieser Auswahl werden nicht mitgeteilt, der Band enthält zahlreiche Auslassungen, gekennzeichnet als (...).

27 Vgl. hierzu auch Waksberg (wie Anm. 9), S. 26–35.

Copyrighted material

mit Kolzow und Malraux für den deutschen und französischen Spionagedienst gearbeitet. Aufgrund dieser und anderer erfundener Aussagen wird sie in der Anklageschrift vom 6. 12. 1941 wegen Spionage zugunsten der deutschen und französischen Dienste zum Tode durch Erschießen (bei Einzug der gesamten persönlichen Habe) verurteilt. Zwei wichtige Details in den Dokumenten sind festzuhalten: erstens legt Maria Osten keinerlei Schuldgeständnis ab und weist alle Anklagen mit einem entschiedenen Nein zurück, zweitens ist zu entnehmen, dass ›keine Beweisstücke zur Sache‹ vorliegen. Im Zusammenhang der von Boris Jefimow, Kolzows Bruder, nach 1956 betriebenen Rehabilitierung wurde erst die ganze Tragödie offenbar: Kolzow, der letztlich ›gestanden‹ hatte, einer rechtstrotzkistischen Organisation zuzugehören, belastete zunächst unter der Folter u. a. auch Maria mit ›antisowjetischer Tätigkeit‹, nahm aber dann jedoch alle seine Aussagen als erfolterte bei der Gerichtsverhandlung zurück, was ihm allerdings nur den Hohn des berüchtigten Militärrichters Wassili Ulrich einbrachte.[28] Bei ihren Bemühungen um Nachrichten von ihm, hatte Maria – ohne es zu wissen – Kolzow, der bereits am 2. Februar 1940 erschossen worden war, um zwei Jahre überlebt. In der Liste der bei ihrer Verhaftung beschlagnahmten und als ›zu vernichten‹ deklarierten Gegenstände sind außer Fotoapparaten und Filmen, ca. 2000 Fotos, zahlreichen Büchern und Heften auch ›fünf Mappen mit handschriftlichen und maschinenschriftlichen Manuskripten in deutscher Sprache‹ aufgeführt, von denen man annehmen kann, dass sich darunter auch ihr immer wieder angekündigter Roman *Kartoffelschnaps* befand, von dem nur zwei russische Fassungen im russischen Staatsarchiv überliefert sind.

In dem von Boris Jefimow beantragten Rehabilitationsverfahren vom August 1957 wurde nur lapidar mitgeteilt, dass alle Anschuldigungen sich auf falsche Aussagen anderer stützten und damit das Todesurteil vom August 1942 ›unbegründet‹ war. Sie wird postum rehabilitiert wegen des ›Fehlens eines Verbrechens‹. So die nüchterne, erschreckende Sprache der Akten.

28 Ebenda, S. 20.

Copyrighted material

Copyrighted material

Copyrighted material

Sigrid Jacobeit

Dr. sc. Rita Sprengel

Rita Sprengel war eine außergewöhnliche, beispielgebende Frau. Solche Attribute sind im Rahmen dieser Ringvorlesung sicher schon gehört worden, so über Therese Huber, Bettina von Arnim, Erika Mann u. a. Vielleicht gibt es aber einen Unterschied:

Ich habe meine Kandidatin gekannt, und sie hat mich Freundin genannt. Jetzt möchte ich, dass man sich ein Bild machen kann von dieser Rita Sprengel. Als Hilfsmittel habe ich hierfür ein Porträt-Gemälde von 1991 mitgebracht – ein Werk des Dresdner Malers Christoph Wetzel, dessen jüngstes Werk die acht Apostel in der Kuppel der wiedererstandenen Dresdner Frauenkirche ist.[1] Als gewissermaßen zweites Bild benutze ich ein Zitat aus der von mir 1986 verfassten Kurzbiografie über Rita Sprengel, veröffentlicht im *Kreuzweg Ravensbrück. Lebensbilder antifaschistischer Widerstandskämpferinnen*, herausgebracht 1987 von Lieselotte Thoms-Heinrich und Sigrid Jacobeit beim Verlag für die Frau in Leipzig. Da heißt es:

> Klingelt man an ihrer Haustür in Dresden [sie wohnte dort in der Ganghoferstraße 7, S. J.], öffnet eine fröhliche Frau mit kurzgeschnittenem Haar. Die Gespräche mit ihr sind jedes Mal ein Gewinn. Aber eigentlich verlässt sie ihren Schreibtisch nur ungern, hat sie Furcht, die Erlebnisse, Eindrücke und Erfahrungen ihres Lebens nicht mehr zu Ende schreiben zu können. Eine Erfahrung hat sie in ihren Aufzeichnungen so formuliert: »Die gewaltsame Befreiung vom Elternhaus, diese Haltung, die nach Meinung der Verwandtschaft jeder Vernunft widersprach, verschaffte mir die schönsten Jahre meines Lebens und darüber

1 Siehe hierzu: Christoph Wetzel (Maler): Die Anwandlung. Über die Entstehung der neuen Kuppelgemälde in der Frauenkirche Dresden. In: Die Dresdner Frauenkirche, Weimar 2005 (=Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau, Bd. 11), S. 129–148.

Copyrighted material

hinaus noch ein durch Leistungen begründetes Selbstbewußtsein, eine große und nützliche Selbstgewißheit.«[2]

Dr. sc. Rita Sprengel wäre jetzt 103 Jahre. Sie wurde am 6. Januar 1907 im ostpreußischen Tilsit geboren und ist am 20. Dezember 1993 in Berlin verstorben. Wichtige Stationen dieses langen Lebens will ich als weiteres Hilfsmittel benutzen, um Rita Sprengel vorzustellen:

Rita Bolck ist sieben Jahre alt, da stirbt die Mutter an Tuberkulose. Der Vater, Ernst Bolck, ist Rechtsanwalt und Notar, ab 1920 Regierungspräsident von Ostpreußen.

1926 wird Rita an der Königsberger Albertus-Universität für das Studium der Rechts- und Staatswissenschaft immatrikuliert. Hier übernimmt sie die Leitung der Sozialistischen Studentengruppe.

1928 entscheidet sie sich für eine Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei Deutschlands.

1930 legt Rita Bolck das erste juristische Staatsexamen ab.

Zusammen mit Horst Sprengel geht sie anschließend zum Referendariat nach Berlin. Die beiden heiraten.

Am 31. Mai 1933 werden Rita und Horst Sprengel von der Gestapo in ›Schutzhaft‹ genommen. Das Berliner Polizeipräsidium und das Frauengefängnis in der Barnimstraße sind die Stationen vor dem Konzentrationslager Moringen von November 1933 bis April 1934. Horst Sprengel kommt in das KZ Esterwegen-Hümling.

1934 schließt sich Rita Sprengel einer Widerstandsgruppe an.

Die zunehmenden Konflikte mit ihrem Mann Horst führen 1935 zur Scheidung.

An den Wochenenden treffen die beiden dennoch häufig zusammen. Rita wird in einer Phase intensivster beruflicher und politischer Arbeit 1937 schwanger. Sie entscheidet sich zum Abbruch der Schwangerschaft.

Der 30. Dezember 1941 verändert ihr Leben in entscheidendem Maße. Rita Sprengel wird bei der Vorbereitung eines Grenzübertritts in die Schweiz für zwei jüdische Mitglieder ihrer Widerstandsgruppe verraten. Es folgen Verhaftung, Einweisung in die Gefängnisse Konstanz und Schwäbisch-Gmünd, anschließend ›Schutzhaft‹ im Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück.

2 Lieselotte Thoms-Heinrich, Sigrid Jacobeit (Hrsg.): Kreuzweg Ravensbrück. Lebensbilder antifaschistischer Widerstandskämpferinnen, Leipzig 1987, S. 184.

Copyrighted material

Aus Ravensbrück wird sie zur Zwangsarbeit nach Dresden überstellt; hier nutzt sie den 13. Februar 1945 und die Zerstörung ihrer Fabrik zur Flucht.

Nach dem 8. Mai geht Rita nach Berlin. Sie arbeitet am Wiederaufbau mit, wird nach dem Zusammenschluss von KPD und SPD 1946 Mitglied der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED).

Ein Angebot zur Mitarbeit im Stabe von Walter Ulbricht lehnt sie ab.

Rita legt das zweite juristische Staatsexamen ab.

1949 promoviert sie mit einer Arbeit *Tarifvertragsabschluss als Gesetzgebungsakt* an der Universität Leipzig zum Dr. rer. pol.

Im gleichen Jahr erhält sie einen Ruf als Dozentin für Arbeitsökonomie an die Humboldt-Universität zu Berlin.

1951 wird Rita Sprengel aufgrund einer 1950 durchgeführten Überprüfung aus der SED ausgeschlossen.

Sie plant, sich das Leben zu nehmen, entschließt sich aber zur Annahme der zwei Jungen Harald und Horst.

1954 übersiedelt die Familie nach Dresden. Rita erhält einen Arbeitsvertrag mit dem neugegründeten Institut für Arbeitsökonomik in Bad Schandau. Ihr häufiges Kranksein führt dazu, dass der 47-Jährigen ein Jahr später die Invalidisierung vorgeschlagen wird.

1957 beantragt Rita Sprengel die Wiederaufnahme in die Partei; die Zentrale Parteikontroll-Kommission stimmt zu.

Es folgen Jahre scheinbar sinnloser Arbeit, denn Forschungsergebnisse wurden ignoriert, geschweige angewendet. Rita fasst sie aber in ihrer Habilitationsschrift zusammen, die sie als 64-Jährige erfolgreich einreicht.

1971 erhält sie den Grad Doktor der Wissenschaften (Dr. sc.). Sie löst ihr Arbeitsverhältnis mit dem Institut.

Ihr Tätigsein konzentriert sich fortan auf Aufgaben im Wohngebiet, in der so genannten Namensträger-Bewegung für Ravensbrück sowie im Komitee der ehemaligen Häftlinge des KZ Ravensbrück.

Die Ravensbrückerin beendet ein stundenlanges Interview, das wir im Sommer 1991 mit ihr in Dresden führten, so:

> Ich weiß, so wie es war, konnte es nicht bleiben. Aber ich weiß nicht, wie die Entwicklung gestaltet werden muss. Die Menschheit und unsere Mutter Erde sind in höchster Gefahr. Wir müssen es jetzt schaffen, sie gemeinsam zu schützen. Das gilt es zu

Copyrighted material

> begreifen und alle Kräfte zu vereinen zur Entwicklung einer wirklich menschlichen Gesellschaft, in der jeder Mitverantwortung trägt.[3]

1992 hatte Rita Sprengel im Heinrich-Grüber-Heim in Berlin-Zehlendorf Aufnahme gefunden.

Hier starb sie am 20. Dezember 1993.

Am 6. Januar 1994 – es wäre ihr 87. Geburtstag gewesen – erinnerten wir in der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück in einer Feierstunde an Rita Sprengel. Die Söhne Harald und Horst nahmen daran teil. Sie hatten Ritas Schreibmaschine zur Übergabe an die Gedenkstätte mitgebracht.

Ich komme zu den biografischen Quellen und anschließend zu an die Biografie selbst zu stellende Fragen.

Die Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück/Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten bewahrt den ungewöhnlich umfangreichen Nachlass Rita Sprengel – es handelt sich um etwa drei laufende Meter (lfm.) – auf.[4] So bestehen von vornherein allein mengenmäßig beste Voraussetzungen zur Vorstellung der Lebensgeschichte wie zu ihrer Analyse.

Dieser Nachlass ist nicht der einzige in der Gedenkstätte, aber er ist der umfangreichste. Er wurde als so genannter persönlicher Bestand von der Archivarin und Nachlass-Spezialistin Kathrin Foitzik-Paesch innerhalb der letzten fünf Jahre erschlossen. Ihm liegt eine Struktur zugrunde, die sich auf fünf Schwerpunkte konzentriert. Dabei handelt es sich um:

- 1/1 Biografische Unterlagen
- 1/2 Geschäftspapiere/Werkmanuskripte
- 1/3 Geschäftspapiere/Beruf
- 1/3 Geschäftspapiere/Politische Tätigkeit
- 1/3 Geschäftspapiere/Tätigkeit in der Arbeitsgemeinschaft Widerstandskämpfer Ravensbrück
- 1/4 Korrespondenzen
- 1/5 Materialsammlung

3 Rita Sprengel: Der rote Faden. Lebenserinnerungen. Ostpreußen. Weimarer Republik. Ravensbrück. DDR. Die Wende, hrsg. v. Sigrid Jacobeit, Berlin 1994, S. 303.

4 Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück (MGR)/Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten (StBG), NL 1.

Copyrighted material

Ich nehme die biografischen Unterlagen als Beispiel, um auf Lücken hinzuweisen. Sie enthalten die Ehe- und Scheidungsurkunden ebenso wie die Sterbeurkunde, lassen die Geburtsurkunde aber beispielsweise vermissen. Der Bestand enthält ebenso die Urkunden beider Promotionen, mehrere Auszeichnungsdokumente aus der DDR-Zeit, darunter die Medaille ›Kämpfer gegen den Faschismus‹, 1958 vom Ministerpräsidenten Otto Grotewohl an Rita Sprengel verliehen, sowie die 1966 vom Ministerratsvorsitzenden Willi Stoph verliehene Verdienstmedaille der DDR. Dabei fällt auf, dass Urkunden zum Vaterländischen Verdienstorden der DDR, in Bronze sowie in Silber an Rita Sprengel verliehen, fehlen. Die Erwartungen zu Vorhandenem wurden durch die vielfältigen Gespräche und Interviews geweckt; hier stimmt demzufolge die Erinnerungsquelle mit der dokumentarisch-archivalischen Quelle nicht überein, aus welchen Gründen auch immer. (Alle Dokumente sowie Fotos werden in säurefreien Mappen und Kartonagen verwahrt und sind mit der entsprechenden Signatur verzeichnet, die sich gleichsam im Findbuch zum Gedenkstättenarchiv zusammenfügen.)

Darüber hinaus stehen weitere Quellen zur Verfügung. Zuallererst die Autobiografie von Rita Sprengel mit dem von ihr gewählten Titel *Der rote Faden* und mit dem von mir als Herausgeberin ergänzten Untertitel *Lebenserinnerungen. Ostpreußen. Weimarer Republik. Ravensbrück. DDR. Die Wende.* Das Erscheinen ihres *Roten Fadens* im Berliner Verlag Edition Hentrich gelang uns erst im April 1994; Rita Sprengel hat dieses leider nicht mehr erlebt.

Als veröffentlichter biografischer Abriss steht der von mir bereits erwähnte *Kreuzweg Ravensbrück* zur Verfügung, für den von Lieselotte Thoms-Heinrich und Sigrid Jacobeit insgesamt 17 Lebensbilder erarbeitet wurden.

Die Mediathek der Gedenkstätte verwahrt zudem zahlreiche Interviews mit Rita Sprengel, darunter ein von Christa Schulz und Loretta Walz 1992 geführtes Video-Interview.

Sowohl im Nachlass wie auch in der Fotothek der Gedenkstätte finden sich eine Vielzahl von qualitätsvollen Fotos zu beinahe allen Lebensstationen. Eine sparsame Auswahl ist in den genannten Publikationen abgebildet.

Allein jene Aufzählung dürfte zeigen, dass die Lebensgeschichte der Rita Sprengel durchaus geeignet ist, um dem Anliegen dieser Ringvorlesung *Brüche und Umbrüche: Frauen, Literatur und soziale Bewegungen* zu entsprechen. Dabei ist Rita Sprengel keine Schrift-

Copyrighted material

stellerin; sie ist Juristin. Sie ist aber mit ihrer Autobiografie, die für sie Bedürfnis und Qual zugleich war, eine Autorin für die historischen und gesellschaftlichen Ereignisse des ganzen 20. Jahrhunderts par excellence. Sie widerspiegelt gleichsam die Zeugin des Jahrhunderts, die Zeitzeugin, um in der wissenschaftlichen Terminologie der Oral History, der mündlichen Geschichte, zu bleiben.

Das bisher Gesagte dürfte kaum die Frage nach der Notwendigkeit von Lebensgeschichten provozieren, nach dem Erstellen von biografischen Sammlungen mit den unterschiedlichsten mündlichen und schriftlichen Genres. Vielmehr noch: Der Lebenslauf der Rita Sprengel ist ein Beispiel dafür, dass Einfluss nehmende Lebenszäsuren, die durch historische Ereignisse oder gesellschaftlichen Wandel ausgelöst werden, das Bedürfnis schaffen, sich mit diesen bisweilen extremen Geschehen auseinanderzusetzen, sie gesellschaftspolitisch und individuell zu analysieren und niederzuschreiben, um zur eigenen Identität zu finden. So widerspiegelt die Autobiografie *Der rote Faden* gleichsam die Selbst- und Fremdbestimmung des langen Lebens der Autorin wie ebenso den Versuch nach Identitätsbildung und -erhaltung. Oder anders formuliert: Das autobiografisch niedergeschriebene Opus bildet die individuelle Methode zur Selbstfindung ab und involviert den Wunsch, andere Menschen daran teilhaben zu lassen.

Bevor ich auf einige der entscheidenden Lebensstationen von Rita Sprengel näher eingehe, möchte ich die generelle Frage über den Sinn der individuellen Erinnerung stellen.

Erinnerung gehört für die Einzelne/den Einzelnen wie für die Gesellschaft, in der sie/er lebt, zur Selbstvergewisserung, zur Identität. Erinnerung fördert Selbstbewusstsein, auch inneren Frieden. Sie quält aber auch, begleitet die Traumatisierung, ist schmerzhaft. Wir sprechen über eine KZ-Überlebende! Zur Erinnerung von KZ-Überlebenden gehört die Erfahrung von Extremsituationen – an das Herausgerissensein aus der familiären und sozialen Umgebung, an die Verhaftung selbst und die Inhaftierung in der Extremwelt des Konzentrationslagers, in der Menschen aus zahlreichen europäischen Ländern zusammentrafen, in Ravensbrück Frauen mit unterschiedlichsten Sprachen, Kulturen, Berufen, drangsaliert und schikaniert von weiblichen und männlichen Bewacherinnen im Auftrag des NS-Regimes, umgeben von Hunger, Schmutz, Krankheiten, Todesangst und Tod. Wer diesen Bedingungen widerstand, hatte sich die Selbsterhaltung erkämpft, eigene Überlebensstrategien entwickelt.

Copyrighted material

Um es für die beinahe dreijährige KZ-Zeit von Rita Sprengel vorwegzunehmen, zitiere ich ein allgemeines Resümee aus den Forschungen von Michael Pollak:

> [...] physisches Überleben und moralische Integrität waren oft nur schwer miteinander zu vereinbaren oder schlossen sich einander überhaupt aus, so dass sich der Einzelne im KZ und auch danach in einer ständigen Spannung zwischen diesen beiden Polen befand. Selten fanden dann die Überlebenden bei der Heimkehr aus den Lagern ihren Familien- und Freundeskreis unversehrt vor, so dass sie nicht nur die Last der alles überschattenden Erinnerungen bewältigen, sondern wiederum große Anpassungsleistungen bei der Wiedereingliederung in das normale Leben vollbringen mussten.[5]

Erinnert werden solche Bewältigungsstrategien, die eigene Rolle gegenüber Mitgefangenen, aber auch gegenüber Bewacherinnen und Bewachern.

In jede Aussage über das KZ fließt daher neben der Erinnerung an Fakten auch das eigene Selbstverständnis ein, erfüllen die Erinnerungen eine echte Funktion bei der Wiederherstellung der Identität, schreibt Michael Pollak weiter.[6]

Andernfalls sind die infolge der KZ-Haft verbliebenen Traumatisierungen und Identitätsprobleme so gravierend, dass viele Überlebende schweigen, nicht sprechen können. Schweigen oder reden – eine Frage, die KZ-Häftlinge in ihr weiteres Leben mitnehmen. KZ-Erfahrungen sind Grenzerfahrungen, Erfahrungen an der Grenze des Überlebbaren und damit an der Grenze des Sagbaren. Die Grenze des Sagbaren gipfelt in dem von allen KZ-Überlebenden artikulierten Satz: Das könnt ihr euch sowieso nicht vorstellen. Oder in einem zweiten Satz: Das war die Hölle.

Um nun zunächst einige der frühen Lebensstationen von Rita Sprengel vorzustellen, nutze ich ein lebenslaufähnliches undatiertes Papier aus dem biografischen Teil ihres Nachlasses. Hier schreibt sie:

5 Michael Pollak: Die Grenzen des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit, Frankfurt/M. 1988, S. 82f.

6 Ebenda, S. 83.

Copyrighted material

> Als Kind erlebte ich den ersten Weltkrieg. Meine Fragen nach den Gründen des Völkermordes wurden nicht beantwortet, ja sogar übelgenommen. Während eines Praktikums auf einem ostpreußischen Gut lernte ich die harten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Landarbeiter kennen. Um den schamlos Unterdrückten beizustehen, beschloß ich, Jura zu studieren und trat 1926 in Königsberg dem sozialistischen Studentenbund bei, dessen Leiterin ich später wurde. Den Kriegskurs, den die SPD nach ihrem Wahlsieg [1928, S. J.] eingeschlagen hatte, lehnte ich ab und trat 1928 der KPD bei. Im gleichen Jahr lernte ich meinen späteren Mann kennen. Nach meinem ersten Staatsexamen 1930 zogen wir nach Berlin.

Dieses sparsam formulierte Papier vermittelt Ereignisse ihrer Jugend, die als Begegnungen einschneidende Zäsuren in Ritas Leben bedeuten.

Nach dem frühen Tod der Mutter – Rita ist sieben Jahre alt – heiratet der Vater zum zweiten Mal. Rita verbringt eine wohlbehütete Kindheit. Die Begegnung mit dem Ersten Weltkrieg findet in einem Lazarett statt. Sie schreibt im *Roten Faden* darüber:

> Wie das damals in ›gehobenen Kreisen‹ üblich war, besuchte ich eine Privatschule für höhere Töchter. Ich war zehn Jahre, als unsere Klasse in ein Lazarett ging, um den Verwundeten ›Liebesgaben‹ und Zerstreuung zu bringen. In einem Saal voller Verwundeter sangen wir einige Lieder. Ich wagte nicht, die Kranken anzuschauen. Ich war betroffen von dem Geruch nach Eiter, Blut und Desinfektionsmitteln. Meine Mitschülerinnen entsetzten mich. Sie waren stolz auf ihre ›edle‹ Wohltätigkeit. Sie fühlten sich wichtig. Ich schämte mich, zu diesen ›höheren‹ Töchtern zu gehören. Dann gingen wir an den Betten entlang, um den Verwundeten kleine Päckchen zu überreichen. Ich hörte Stöhnen und sah Männer, die sich von uns abwandten. Aus jedem Bett, aus jedem Gesicht aber sprang mir die Frage entgegen: Warum müssen die Menschen so leiden? [...]
>
> Seit diesem Lazarettbesuch ließ mich die Frage nicht mehr los: Warum wird dieser Krieg geführt? In der Schule wurde uns die Parole eingehämmert ›Mit Gott für Kaiser und Vaterland!‹ Ich sprach sie langsam vor mich hin und begriff, sie war unsinnig. [...]

Copyrighted material

> Damals hörte der Kaiser auf, für mich eine Autorität zu sein, ebenso die Lehrer, die uns vorbeteten: ›Mit Gott für Kaiser und Vaterland!‹ [...] Ich dachte anders als die anderen Menschen und wurde dadurch einsam.[7]

Hinzu kam: Ritas Vater hatte die Schlacht um Verdun überlebt, aber sein rechtes Bein war amputiert. Er sprach vor seiner 11-jährigen Tochter aus, was er erlebt hatte.

Als Oberprimanerin muss sich Rita für einen Beruf entscheiden. Sie liebt die gärtnerischen Arbeiten und die Natur und tendiert zum Studium der Landwirtschaft.

Ein Praktikum auf einem Gutshof soll ihr bei der Entscheidung helfen. Hier kommt es zur Begegnung mit dem Schmied des Gutes, der sie über den schweren Alltag und die Nöte der Menschen informiert, die auf dem Gut für den Gutsbesitzer arbeiten. Rita und der Gutschmied führen einen Dialog. Rita fällt ihre Entscheidung: »Ich werde Jura studieren und Rechtsanwalt, ein Anwalt der Unterdrückten und Benachteiligten werden.«[8]

Rita Sprengel hat im Verlauf ihres Lebens zahlreiche wissenschaftliche wie auch mehrere literarische Texte geschrieben, unter ihnen auch Novellen und Gedichte.

Nur eines dieser Manuskripte ist 1949 unter dem Titel *Im Schatten der eisernen Ferse. Aus dem Leben einer Sozialistin* in Buchform publiziert worden.[9] Dieses frühe autobiografische Zeugnis, dessen Titel einer Erzählung von Jack London entlehnt ist, beginnt mit dem Kapitel *Umbruch und erste Haft*[10] – gemeint sind der politische wie auch in der Konsequenz der persönliche Umbruch.
Rita und Horst Sprengel waren als junge Kommunisten inzwischen nach Berlin gegangen. Das Kapitel beginnt so:

> 4. März 1933. Zwei Tage vor der Reichstagswahl.
>
> Aus dem Fenster unserer Wohnung hing eine große rote Fahne. Eine der letzten Fahnen im ›roten Wedding‹, dem Berliner Arbeiterviertel mit bisher klarer sozialistischer Mehrheit. Plötzlich:

7 Sprengel (wie Anm. 3), S. 25f.

8 Ebenda, S. 59

9 Rita Sprengel: Im Schatten der eisernen Ferse. Aus dem Leben einer Sozialistin, Berlin 1949.

10 Ebenda, S. 5.

Copyrighted material

> ein Pfeifen vom Hof her. Eine Stimme ruft: ›Achtung, bewaffnete SA stürmt eure Wohnung!‹ Wir hatten gerade noch Zeit, Kette und Riegel vorzulegen. Schon prasselten Kolbenschläge gegen die Flurtüre. Stimmen riefen: ›Aufmachen, ihr roten Hunde!‹ [...] Die Kolbenschläge dröhnten gegen die Flurtür. Lange Minuten vergingen. Wann würde die Tür nachgeben?
>
> Da – Polizei! Sie erreichte unser Haus, stieg die Treppe herauf. Die Kolbenschläge ließen nach, hörten auf.

Es folgt eine Beschreibung der aktuellen Situation:

> Auf den Straßen marschierte die SA. SA und SS verhafteten Antifaschisten, schleppten sie in Folterkeller, peinigten sie – oft bis zum Tode –. In den Arbeitervierteln waren Maschinengewehre aufgestellt, bewaffnete SA patrouillierte, die Arbeiter schlichen niedergeschlagen und unschlüssig durch die Straßen.
>
> Gleichzeitig war es die Zeit der Bälle und Maskenfeste: Lachende und festlich geschmückte Menschen, Menschen in Tanzkleidern und mit Larven zogen abends und nachts durch die Straßen. Deutschland tanzte auf dem Vulkan.[11]

Zwei Monate später folgt die Verhaftung der beiden Sprengels: »Einen Schutzhaftbefehl erhielten wir nie. Uns wurde der Grund der Verhaftung nie mitgeteilt. Wir wurden nie vernommen. Erst im Frühjahr 1934 wurden wir entlassen«, schreibt Rita Sprengel.[12] Sie entlassen aus dem KZ Moringen, Horst aus Esterwegen-Hümling.

Horst war durch die Haftzeit gezeichnet. Er lehnte fortan jede Beschäftigung mit politischen Aufgaben ab und verlangte das auch von seiner Frau; er hatte Angst um sie. Rita arbeitete jedoch politisch in einer Widerstandsgruppe um Gustav Mosbach weiter, zog aus der gemeinsamen Wohnung aus und ließ sich scheiden. Sie arbeitet als Direktionsassistentin eines Fahrzeugwerkes in sehr gut bezahlter Stellung. Mit Horst bleibt sie in einer Wochenendbeziehung verbunden. 1937 wird Rita schwanger.

> Ich spürte es an einem mir bisher unbekannten Glücksgefühl. Dabei hatte ich schwangere Frauen bisher immer nur von Beschwerden sprechen hören [...] Ich empfand Horst gegenüber

11 Ebenda, S. 5f.

12 Ebenda, S. 6.

Copyrighted material

> eine noch nie gekannte Zärtlichkeit. Mein Körper und meine Seele sehnten sich nach dem Kind. Immerhin war ich bereits 30 Jahre alt und über acht Jahre Horsts Frau. Bisher hatte ich mich noch nie vor einer Verhaftung gefürchtet. Im Gedanken an unser Kind änderte sich das schlagartig.[13]

Rita Sprengel hatte mir in einer unserer zahlreichen Begegnungen von dieser Situation und ihrer zutiefst persönlichen Entscheidung erzählt. Niedergeschrieben hat sie darüber so:

> Ich wußte, daß ich kein Kind haben durfte: Berufsarbeit, politische und wissenschaftlich-politische Arbeit beanspruchten alle Zeit. Mit einer Verhaftung mußte ich jederzeit rechnen. Der Vater des Kindes war unpraktisch und nicht in der Lage, allein ein Kind zu erziehen. Meine Angehörigen waren Nazis. Ihnen hätte ich mein Kind nie überlassen mögen. Es blieb nur ein Ausweg: seine Geburt zu verhindern.[14]

> Schweren Herzens entschloss ich mich, die Geburt unseres Kindes zu verhindern.[15]

Eine Ärztin nimmt den Eingriff in Ritas Wohnung vor, versucht sie vorher, davon abzubringen. Ohne Erfolg.

Der Schmerz um die Tötung des ungeborenen Kindes traf Rita Sprengel sehr, begleitete sie ihr ganzes Leben. »Die Entscheidung gegen unser Kind ist die einzige wichtige Entscheidung meines Lebens, die ich zutiefst bedaure«, bekennt sie im *Roten Faden*.[16]

Als sie mir diese Erkenntnis im Verlauf eines unserer intensiven Gespräche erzählt, fügt sie hinzu: »Aber wir mussten damals auch gegen uns selbst und die uns Liebsten mitunter hart bis zur Grausamkeit sein.«[17]

Im Manuskript ihrer Autobiografie zitiert sie nach dieser Einsicht Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen:*

13 Sprengel (wie Anm. 3), S. 165.
14 Sprengel (wie Anm. 9), S. 13.
15 Sprengel (wie Anm. 3), S. 168.
16 Ebenda.
17 Jacobeit (wie Anm. 2), S. 176.

Copyrighted material

Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten der Freundlichkeit,
Konnten selber nicht freundlich sein.
Ihr aber, wenn es so weit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unser
Mit Nachsicht.[18]

Rita Sprengel setzt die Widerstandsarbeit gegen das NS-Regime neben ihrer beruflichen Arbeit fort. Mit dem 30. Dezember 1941 beginnt für sie eine Lebenssituation, die sie einerseits wiederum persönlich physisch und psychisch ungeheuer herausfordert, die sie aber dennoch nur in geringem Maße selbst beeinflussen kann.

Wenn bei der Präsentation dieser Ringvorlesung von Umbrüchen und Brüchen die Rede ist, die Frauen im Verlauf der letzten Jahrhunderte wiederfahren sind, dann haben wir es mit diesem Zeitpunkt im Fall Rita Sprengel mit gleichsam mehreren Brüchen in den Jahren des NS-Regimes zu tun. Von jenem, der dazu führte, dass Rita in ihrem weiteren Leben kein eigenes Kind geboren hat, habe ich gerade gesprochen.

Fortan war sie eine Gefangene des verbrecherischen Regimes, das bis dahin Tausende Frauen und Männer eingesperrt und ermordet hatte, die sich mit unterschiedlichsten Aktivitäten widersetzt hatten.

Die Gefangenschaft endete im Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück, in dem Frauen und Kinder verhungerten, an Krankheiten zugrunde gingen, erschossen oder später durch Gas getötet wurden, Opfer medizinischer Versuche wurden oder ganz allgemein infolge der verbrecherischen todbringenden Bedingungen zugrunde gingen. Ein im April 2005 im Berliner Metropolverlag herausgebrachtes Gedenkbuch für die Opfer des Konzentrationslagers Ravensbrück verzeichnet namentlich annähernd 15 000 Todesopfer aus ganz Europa.[19]

> Ich war Gefangene und hatte das Leben in der Gefangenschaft mit ganzer Aufmerksamkeit zu leben. Mein Leben, meine Aufgaben lagen ausschließlich in dieser Welt. Die Welt ›jenseits der Mauern‹ hatte für mich ihre Bedeutung verloren. Ich durfte ihr

18 Zitiert nach Sprengel (wie Anm. 3), S. 180.

19 Gedenkbuch für die Opfer des Konzentrationslagers Ravensbrück, hrsg. v. der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück, Berlin 2005.

Copyrighted material

> nicht nachtrauern... Meine Verhaftung hatte ich als Tatsache hinzunehmen, ohne Selbstvorwürfe, ohne Bedauern,

schreibt Rita Sprengel in ihren Aufzeichnungen 1949.[20] Sie hatte sich dem Grenzbeamten Hellberg im schweizerischen Pfützen verdächtig gemacht. Er ließ die Gestapo kommen.

Am 7. August 1942 beginnt die schwerste Zeit ihrer Gefangenschaft.

Rita Sprengel kommt im Konzentrationslager Ravensbrück an; die SS teilt ihr den roten Winkel der Politischen zu und die Häftlingsnummer 12 867. Die unvorstellbaren Bedingungen des Konzentrationslagers, der Kampf ums Überleben von hier Tausenden zusammengepferchter Frauen, der Hunger, die Kälte, die Zwangsarbeit. Rita fühlte sehr bald, dass ihre Kräfte abnahmen, dass die Chance zu überleben, gering war. Zweifel plagten sie, ob sie überhaupt überleben wolle.

»Mein Verstand war wach«, beschreibt sie ihre quälende Situation in ihrem ersten autobiografischen Zeugnis; man hört die Kommunistin:

> Du bist ein wertvoller Mensch. Du bist mehr: Du bist Revolutionär. Dein Leben ist nicht deine Privatsache. Du darfst es nicht erlöschen lassen. Deine Pflicht ist es, um dein Leben zu kämpfen. Mit allen Mitteln [...][21]

Und an anderer Stelle hören wir die geschundene, angsterfüllte Frau:

> Ich wollte überleben, weil ich mich für einen politisch wertvollen Menschen hielt. Ich wollte überleben, weil ich ein Mensch mit dem natürlichen Willen zum Leben bin. Ich fühlte den Tod im Nacken. Trotzdem ich damals zu müde und zu traurig war, um das Leben zu lieben und zu begehren, habe ich wohl Angst gehabt. Ich war unruhig und gehetzt, wenn beim Appell Unordnung herrschte und Strafen zu befürchten waren. Ich war hastig und aufgeregt bei der Essenverteilung: ich könnte zu kurz kommen, fürchtete ich. Ich war entschlossen, alles zu tun, um meine materielle Lage zu verbessern. Ich war willens, mich vor Menschen zu demütigen, die Macht und Einfluß, die Verfügungsgewalt über Lebensmittel hatten [...] Ich kämpfte um jeden Happen Essen.[22]

20 Sprengel (wie Anm. 9), S. 41.

21 Ebenda, S. 74.

22 Ebenda, S. 72.

Copyrighted material

Rita spürte, dass sie mit dieser unwürdigen Haltung bei den ihr politisch gleichgesinnten Häftlingen keine Sympathien wecke; diese waren ihr aber wichtig. Sie konstruiert ihre Analyse und formuliert sie als persönliche These:

> Widerwärtiger als durch Schmutz und eiternde Wunde wurde ich mir selbst durch diese unwürdige Haltung. Diese – mir scheint: bittersten – Erfahrungen meiner Haftzeit wurden für meine Entwicklung wertvoll. Ich erkannte: Gefangenschaft, Strapazen, Hunger, Frost, Anstrengungen, all das läßt sich ertragen. Unerträglich aber ist der Ekel vor sich selbst. Mit diesem Ekel kann man nicht leben. So beschloß ich – entsprechend meiner Neigung – mit Selbstachtung zu leben, mich vor niemand zu beugen, auch wenn ich dabei verhungern müßte.[23]

Ihre politische Überzeugung als Kommunistin unterstützte sie durch autogenes Training, das sie in ihrer Berliner Widerstandsgruppe gelernt hatte. Hinzu kam ihr Mut-Training aus der Kindheit, das sie auf vielfache Weise zur Selbsterziehung praktiziert hat. Ihr Fazit liest sich so:

> Zwei entscheidende Veränderungen vollzogen sich mit mir in jenen Monaten: Ich überwand die Furcht vor der SS, und ich lernte, im Lager leben. Ich lernte es, die tausend Verbote ständig – mit Vorsicht, aber gleichzeitig mit Sicherheit – übertreten. Ich schmuggelte Kartoffeln und Rüben ins Lager. Ich organisierte mir Wäsche und Seife. Ich verlernte zu glauben, daß die SS wissend und allmächtig sei.[24]

Dass diese Rekonstruktion des allgemeinen und individuellen Geschehens, verbunden mit der Persönlichkeitsanalyse, nur aus der Zeit vor 1949 stammt – 1949 ist das Erscheinungsjahr der *Eisernen Ferse*! – und in den Manuskripten zum *Roten Faden* von der Autorin nicht wiederholt, vielmehr getilgt wurde, ist bemerkenswert. Michael Pollak hat solche frühen Niederschriften von KZ-Überlebenden analysiert und kommt zu dem Schluss:

> Man kann am Publikationsdatum der Texte über die KZ-Haft vieles über ihre charakteristische Spannung ablesen, die Folge ihres Doppelcharakters als Rekonstruktion einer sowohl indivi-

23 Ebenda.

24 Ebenda, S. 60.

Copyrighted material

> duellen, als auch kollektiven Erinnerung [...] Die Texte zeugen von dem Versuch, das unfaßbare Geschehen zu bewältigen und festzuhalten [...] Der Zeugenbericht wird dabei oft als eine Form von Widerstand dargestellt: zu überleben, um erzählen zu können.[25]

Ich möchte die These von Pollak für Rita Sprengel fortsetzen: Die individuellen Überlebensstrategien zu rekonstruieren, zu analysieren und Handlungsmuster für das weitere Leben daraus zu schlussfolgern, zeichnen den frühen autobiografischen Bericht aus. Demgegenüber widerspiegelt der weit später verfasste *Rote Faden* – dies sei an dieser Stelle vorweggenommen – das Bedürfnis der KZ-Überlebenden und Autorin, die anhaltende Lebenskrise, wie sie sich für Rita Sprengel nach 1945 abzeichnete, zu überwinden.

Wieder zurück nach Ravensbrück: Nach meist körperlich viel zu schweren Arbeiten wird Rita Sprengel in der vom Siemens-Konzern errichteten Produktionsstätte unmittelbar neben der Lagermauer ab November 1942 für Büroarbeiten eingeteilt. Ritas Hauptaufgabe ist hier die Berechnung des Akkordlohnes der Spulenwicklerinnen. Mit ihr zusammen arbeiten sechs weitere Häftlinge, u.a. aus Luxemburg, Belgien, den Niederlanden im Büro. Rita lernt Russisch, um Kontakt zu Mädchen und Frauen aus der Sowjetunion zu bekommen. Sie, die zum Teil 14-jährigen, sabotieren die Siemens-Kriegsproduktion mit Ritas Unterstützung. Ihr wird klar, sie muss Ravensbrück verlassen. Ihre Freundin Ilse Hunger, die als gelernte Stenotypistin von der SS im Büro des Arbeitseinsatzes von Ravensbrück eingesetzt wird, setzt Rita Sprengel auf eine Transportliste. Der Häftlingstransport kommt am 11. Oktober 1944 in Dresden an. Ein Werk, das im Rahmen der Kriegsproduktion auf den Bau von Flugzeugmotoren bzw. Flugzeugmotorenteilen umgestellt wurde, hatte im Konzentrationslager 500 Frauen angefordert. Das Lager war zu jenem Zeitpunkt überfüllt. Die hierher verschleppten Frauen, unter ihnen Hunderte ungarischer Jüdinnen, standen der Kriegswirtschaft als Arbeitskräfte zur Verfügung. Arbeitsunfähige wurden ab Januar 1945 zur Vergasung selektiert.

In dieser Dresdner Fabrik Universelle erlebt Rita Sprengel den 13. Februar 1945. Der Tag des Infernos ist für sie der Tag ihrer Befreiung, für andere ihrer Mitgefangenen der Tod. Hierüber hat sie in der unveröffentlichten Erzählung *Eine Nacht* u.a. geschrieben:

25 Rita Sprengel: Eine Nacht (unveröff. Manuskript).

Copyrighted material

> Ich trete meinen Weg in die Freiheit an. [Sie ist zum Zeitpunkt der Bombardierungen noch ein KZ-Häftling], S. J.] Meine Knie sind zerschlagen. Ich muß gefallen sein. Ich weiß es nicht. Ich fühle keinen Schmerz. Ich atme die prickelnde Luft. Meine Augen liebkosen Himmel, Sonne, Blumen und Hügel. Auch die brennende Stadt. Ein Singen und Tönen ist in mir. Ich gehe mit gedämpften Schritten. Fest habe ich die Decke um mich gewickelt, damit niemand die Zeichen [gemeint sind Nummer und Winkel, S. J.] auf meinem Kleide sieht.[26]

Für das darniederliegende, zerstörte Deutschland begann nach dem 8. Mai 1945 eine neue Zeit.

Rita Sprengel beginnt diese neue Zeit mit der Heimkehr nach Berlin in Hochstimmung. Sie will mitarbeiten am Wiederaufbau eines neuen Deutschlands, der in Schutt und Asche niederliegenden Stadt.

Ab Juni 1945 wird sie mit einer verantwortungsvollen Tätigkeit beim Magistrat von Groß-Berlin und den vier Besatzungsmächten beauftragt. Die Aufforderung, unter Walter Ulbricht für das ZK der SED zu arbeiten, lehnt sie ab. Sie wollte wissenschaftlich und pädagogisch arbeiten, ihr Wissen weitergeben. Sie bereitete sich auf eine Lehrtätigkeit an der Universität vor.

> Ich gab meine Arbeit beim Magistrat auf, legte mein zweites juristisches Staatsexamen ab und schrieb eine Dissertation zum Thema ›Der Tarifvertrag als Gesetzgebungsakt‹. Von gelegentlichen journalistischen Arbeiten und von meiner Beratertätigkeit bei der sowjetischen Besatzungsmacht in Arbeitsrechts-Fragen konnte ich leben.[27]

1949 erhält sie einen Ruf an die Humboldt-Universität zu Berlin als Dozentin für Arbeitsökonomie. »Damit begann die schönste, weil fruchtbarste Zeit der zweiten Hälfte meines Lebens«, bekennt sie im sechsten und letzten Kapitel ihrer *Lebenserinnerungen*. »Es war eine Zeit intensiven Arbeitens, Lernens und Lehrens. Meine Studenten waren fleißig und interessiert. Einige von ihnen wurden meine Freunde.«[28]

26 Ebenda.
27 Sprengel (wie Anm.3), S. 265.
28 Ebenda.

Copyrighted material

Das Vorlesungsangebot eines Semesters ist mit 17 Lesungen und 61 Stunden zeitintensiv, vielfältig und interessant, ebenso die begleitend angebotenen Übungen – Beispiele hierfür finden sich im Nachlass.[29] Die Lehrveranstaltungen fallen durch einen besonders starken Zulauf und oft leidenschaftliche Diskussionen auf. »Daß es auch unter den Studenten andere Auffassungen gab, überraschte mich nicht«, konstatiert Rita Sprengel.[30]

In diese glückliche Zeit fällt die Überprüfung der Mitglieder der SED. KPD und SPD hatten sich auf Druck der sowjetischen Besatzungsbehörde am 21. April 1946 zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) vereinigt. In diese Zeit fällt auch Ritas Ausschluss aus der Partei:

> Diese Überprüfung sollte der Säuberung der Partei von ›Elementen‹ dienen, die sich aus Karrierismus oder anderen Gründen in die Partei eingeschlichen hatten, um ihr zu schaden und sich selbst Vorteile zu verschaffen [...] 7,5% der Mitglieder wurden ausgeschlossen [...] Ich auch! Mir war, als versinke ich in einen Schacht ohne Licht und Ausgang,

und beinahe an ihrem Lebensende fügt sie hinzu: »Bis heute weiß ich nicht, welche Gründe für meinen Ausschluß gegolten haben mögen. Ich habe nur Vermutungen.«[31]

Alle Versuche, die wir unternahmen, Unterlagen dieses Ausschlussverfahrens in den entsprechenden Archiven zu finden, blieben erfolglos. Es gibt im Bundesarchiv in den Akten der Zentralen Parteikontrollkommission der SED als Protokolleintrag vom 6./7. 12. 1951 unter der Nummer 719 lediglich folgenden Vermerk:

> Sprengel, Rita, geb. 6. 1. 07, Berlin-Hirschgarten, Jastrower Weg 10, Juristin. Einspruch gegen Ausschluß wird abgelehnt. Begründung: siehe Unterlagen/Ordner.

Diese Ordner wurden aber nicht mehr gefunden, stehen nicht im Konvolut der Unterlagen Zentrale Parteikontrollkommission.[32]

Es gibt aber hierzu eine umfangreiche Korrespondenz, denn mit diesem buchstäblichen Bruch, der tiefen Verletzung wandte sie sich

29 MGR/StBG NL 1/3–4.

30 Sprengel (wie Anm. 3), S. 265.

31 Ebenda, S. 267.

32 Nachwort zu Sprengel (wie Anm. 3), S. 322, Anm. 15.

Copyrighted material

an ihre vertrauten KZ-Kameradinnen, die Tschechin Bibi, die Luxemburgerin Yvonne Useldinger, und auch an ihren jüngeren Bruder Jürgen Bolck in Westdeutschland. Die bleibend tiefe Verletzung, die Tragik ihres Lebens, teilt Rita Sprengel im November 1955 auch dem jüngeren Bruder in Wiesbaden mit. Sie beginnt den sechs Seiten langen Brief lapidar:

> Ich habe also hier gelebt, leben müssen, mich eingefügt, oft geflucht, aber stets mich eifrig umgesehen und mich bemüht, das Erlebte und Gesehene zu verstehen und zu verdauen. Zu dem schmerzlichsten Punkt meines Lebens gewann ich allmählich einen gewissen Abstand, trotzdem ich ihn nie überwunden habe [...] ich habe mich sehr bemüht, objektiv zu sein, mein Urteil durch meinen persönlichen Schmerz und dieses persönliche Erlebnis nicht trüben zu lassen [...] Meine weichlich-utopistische Haltung, meine Vertrauensseeligkeit jedem Genossen gegenüber sind eben noch für lange, lange Zeit (in dieser Form sogar sicher absolut) eine richtige Dummheit.

Dennoch: Rita Sprengel entschuldigt, spricht von Pannen, relativiert vorher Ausgeführtes, kommt aber immer wieder im Verlauf des Briefes auf ihren Parteiausschluss zurück:

> Ich habe manchmal gezweifelt, war verzweifelt, habe aber nie aufgehört, Sozialist zu sein, konnte es aber einfach nicht ertragen, zu sehen, wieviel falsch gemacht wird und nicht mitarbeiten zu können.[33]

Und 1956 schreibt sie dem Bruder, wiederum den Parteiausschluss reflektierend:

> Der Parteiglaube führt dazu, dass für die Parteimitglieder ›Ausgeschlossene‹ entweder Lumpen, zumindest verdächtige Personen oder aber Dummköpfe sind. Da ich offensichtlich kein Verbrecher bin, erscheine ich meinen Genossen also zwangsläufig als eine ganz besondere Abart von ›Trottel‹, Fremden aber auch wieder als ›verdächtige Person‹. Für Indifferente bin ich zu ›politisch‹, für Gegner zu ›links‹, abscheulich ›kommunistisch‹. Der Erfolg: Ich sitze menschlich, gesellschaftlich zwischen allen Stühlen![34]

33 Ebenda, S. 314f.

34 Sprengel (wie Anm. 3), S. 286.

Copyrighted material

Der Ausschluss aus der SED wird *das* (politische?) Trauma der KZ-Überlebenden!

1957 beantragt sie, die so tief Gedemütigte, die Neuaufnahme in die SED. Der Antrag wurde als Rücknahme des Parteiausschlusses angenommen. »Seltsam«, schreibt sie, »jahrelang hatte ich um diese Entscheidung gekämpft. Nun aber empfand ich keine Freude, nur dumpfe Leere.«[35]

Rita hatte zur Wiederaufnahme in die Partei vom Parteisekretär ihres Dresdner Instituts einen Strauß roter Nelken bekommen.

> Ich fuhr zur Elbe, setzte mich ans Ufer und schaute auf das vorbeiströmende Wasser. Dann warf ich eine Nelke in den Fluß, beobachtete, wie sie sich drehte und rasch stromabwärts getragen wurde. Ich warf eine Nelke nach der anderen in die Elbe, schaute jeder einzelnen nach. Erwartete ich etwa, wenigstens eine Nelke würde gegen den Strom schwimmen? Nachdem die letzte Nelke verschwunden war, schaute ich auf meine leeren Hände. Sie schienen mir ein Symbol für die Jahre, in denen ich zwar fleißig gearbeitet, doch beleidigend wenig zustande gebracht hatte.[36]

Ein Resümee hat Wolfgang Jacobeit im Nachwort zum *Roten Faden* so formuliert:

> Der Parteiausschluß mit seinen lange nachwirkenden Konsequenzen hat Rita Sprengel mehr oder weniger aus der Bahn geworfen. Sie hat ihn nie überwunden, auch wenn sie über ihre Altersgrenze weit hinaus aktiv blieb, sich im Kleinen wie im Großen verantwortlich fühlte, Uneigennützigkeit und Hilfsbereitschaft sie in großartiger Weise auszeichneten.[37]

Eine Bewerbung für eine Dozententätigkeit an der Universität in Dresden hat keinen Erfolg.

Nach zahlreichen Enttäuschungen über ihre und ihrer Kollegen nicht in der Praxis angewendete wissenschaftliche Arbeit versucht sie über ihre Habilitationsschrift *Leistungsabhängige Planung und Inanspruchnahme des Lohnfonds in der Industrie*, die sie als 64-Jährige an

35 Ebenda.

36 Ebenda.

37 Ebenda (Nachwort), S. 304.

Copyrighted material

der Technischen Universität Dresden erfolgreich abschließt, Einfluss zu nehmen. Vergebens:

> Nach Abschluss des Habilitationsverfahrens löste ich mein Arbeitsverhältnis [mit dem Institut für Arbeitsökonomik, S. J.]. Ich wollte nicht mehr den Rest meiner Lebenszeit vergeuden. Die Nutzlosigkeit der harten Arbeit in den letzten sieben Jahren hatte mir den Mut genommen.[38]

In den Folgejahren verfasst sie Gedichte und mehrere Erzählungen biografischen bzw. autobiografischen Charakters, deren Veröffentlichungen aber nicht gelingen; die Verlage lehnen ab. Eines dieser Gedichte hat sie etwa 1978 verfasst: *Schuldspruch* – nach mehr als 40 Jahren belastet die über 70-Jährige die Entscheidung des Schwangerschaftabbruchs:

Schuldspruch

Eine Entscheidung
Werde ich mir nie verzeih'n.
Eine Erinnerung hör nicht auf zu schmerzen.
Die Ärztin nimmt mir die Maske ab.
Ich stöhne.
Sie sagte: Es ist gleich vorüber.
Ich beiße die Zähne zusammen,
um nicht herauszuschreien:
Das ist ja das Furchtbare,
dass es vorüber ist.

Ich liege im Bett.
Die Leere in mir schmerzt.
Ich erinnere mich an meine Freude,
als ich begriff, daß ich ein Kind empfangen hatte.
Ich spüre die Zärtlichkeit zum Mann,
der es mir schenkte,
zu dem Geheimnis, das sich in mir vollzog,
zu mir selbst und meinem veränderten
Blutkreislauf.
Jeder Herzschlag begrüßte
das keimende Leben.

38 Sprengel (wie Anm. 3), S. 295.

Copyrighted material

Doch die Zeiten waren finster.
Wir lebten in steter Gefahr.
Unser Kind wäre schutzlos gewesen,
wenn der Feind uns verhaftet
und vielleicht auch getötet hätte.
Durfte ich in solcher Zeit meinem Kinde das Leben schenken?

Heute weiß ich:
Leben ist besser als nicht-leben.
Auch die gequälte Kreatur atmet mit Gier
und begrüßt die Sonne.

Wie konnte ich
unserem Kind den Mut und die Kraft absprechen,
seinen Weg auch ohne die Eltern zu finden?
Wie durfte ich ihm das Glück verweigern,
zu leben, zu erkennen und zu kämpfen?

Nie werde ich mir verzeih'n,
daß ich seinen Augen das Licht
und seinen Lungen das Atmen versagte,
daß ich es zum Nichtleben verdammte,
daß ich ihm nicht den gleichen Mut
und die gleiche Kraft wie mir selbst zutraute.
Auch fürsorgliche Erwägungen und beste Absichten
rechtfertigen meine Entscheidung nicht.

Doch ich zögere,
mich zu verdammen.
Ich erkenne,
daß es damals galt,
den Mördern in den Arm zu fallen.
Jeder Tag Krieg
kostete Tausenden Menschen, auch Kindern das Leben,
tötete junge Menschen und damit
auch ungeborene Leben.

Galt es da nicht,
seine ganze, ungeteilte Kraft
im Kampf gegen Faschismus und Krieg einzusetzen?
Mußte man da nicht
mit dem eigenen Leben

Copyrighted material

auch das Leben des noch ungeborenen Kindes einsetzen,
im Namen des Lebens ihm
das Leben verweigern?

Fluch denen, die
Mütter vor solche Entscheidungen
stellen.
Sie gilt es zu verurteilen,
endgültig, für immer, ohne Verjährung.[39]

Ruth Klüger hat ihre inzwischen so viel zitierte Autobiografie *Weiter leben* unter ein Motto von Simone Weil gestellt. Es könnte auch über der Autobiografik – nach Helmut Peitsch Sammelbezeichnung für alle Formen des Schreibens über das eigene Leben[40] – von Rita Sprengel stehen:

Das Miß'verhältnis zwischen der
Einbildung und dem Sachverhalt ertragen.
›Ich leide‹. Das ist besser als:
›Diese Landschaft ist häßlich‹.[41]

Im letzten Lebensjahrzehnt entscheidet sich Rita Sprengel zu ihrer komplexen Autobiografie *Der rote Faden*, die aber mit ihrer Befreiung aus dem KZ enden soll. Ich ermutige sie nach unserer ersten Begegnung in Dresden 1985, über die Zeit nach dem KZ bis in die Gegenwart zu schreiben. 1988 verhandeln wir mit dem Berliner Verlag Neues Leben. Das Manuskript wird ausführlich begutachtet. Gutachterin und Verlag entscheiden: Wir können sie (gemeint sind die Kapitel nach 1945, S. J.) nicht bringen. Auch zu den vorhergehenden Kapiteln gibt es seitens der Lektorin zu viele Einwände, seien inhaltliche Korrekturen notwendig. Wir sollten das Manuskript auf sich beruhen lassen und es nicht krampfhaft druckreif machen wollen, rät die Lektorin am 18. Juli 1989.[42]

Im August 1989 holte ich mit Ritas Einverständnis das Manuskript vom Verlag ab. Die Lektorin übergab es mir mit der Bemerkung:

39 Siehe ebenda, S. 325f.

40 Helmut Peitsch: Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit, Berlin 1990, S. 17

41 Zitiert nach Ruth Klüger: weiter leben. Eine Jugend, Göttingen 1992.

42 Schreiben der Lektorin des Verlages Neues Leben vom 18. 7. 1989 an Rita Sprengel sowie Gutachten vom 3. 6. 1989, MGR/StBG NL 1/4–24.

Copyrighted material

Diese Lebensgeschichte kommt in den nächsten zehn Jahren nicht heraus!!!

Am 9. November 1989 fiel die Mauer!

Am 19. Februar 1990 schreibt Rita Sprengel an Gerda und Wolfgang Szepansky in Berlin:

> Warum brachen die angeblich sozialistischen Länder wie Kartenhäuser zusammen?! Und ohne eine weitgehende Analyse, das Erkennen der Zusammenhänge kann und darf ich meinen Lebensbericht nicht beenden. Das erfordert Kraft und – Zeit.

Es folgen Diskussionen, Fragen, Interviews.

Am 9. September 1990 schreibt sie an Freunde in Wittenberg: »Meine Autobiographie nähert sich dem Ende.«[43] Ein quälender Prozess, ausgelöst durch die Wende. Sie beendet das Schlusskapitel, das sie *Enttäuschte Hoffnungen* überschrieben hat, mit einer Grundfrage ihres Lebens:

> Nun aber, im 83. Lebensjahr, ist es an der Zeit, mein Leben noch einmal zu überdenken und zu fragen: Wie war es möglich, daß ich, ein Kind aus wohlhabendem, bürgerlichem Hause, mich fast im Alleingang zur Kommunistin mit allem Wenn und Aber, Für und Wider entwickelt habe. Der rote Faden soll darüber Auskunft geben und auch den Leser zum Nachdenken ermuntern.[44]

Die Schlussfrage der Rita Sprengel widerspiegelt die Frage nach ihrer eigenen Identität und mündet geradezu abrupt in einem Appell an die Leser. Solche Abruptheit, analysiert Helmut Peitsch, sei geradezu typisch für fast alle Erlebnisberichte.[45]

Ein Nachwort

Autobiografien aller Genres haben Konjunktur. Es sind Gedächtniskonstruktionen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, gesellschaftliche, soziale, familiäre, religiöse Konstruktionen des Individuums. Auch KZ-Erfahrungen sind in den Jahrzehnten danach als Autobiografien in hoher Zahl und Auflagen erschienen. Auch sie sind Gedächtniskonstruktionen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dabei geht

43 MGR/StBG NL 1/4–3.

44 Sprengel (wie Anm. 3), S. 307.

45 Peitsch (wie Anm. 40), S. 142.

Copyrighted material

die Erinnerung grundsätzlich rekonstruktiv, das heißt von der Gegenwart, von der Situation des Erinnerns aus in die lebendige Vergangenheit. Sie scheint den Sich-Erinnernden – auf die KZ-Erfahrungen bezogen – kaum mitteilbar, weil nicht vorstellbar. Dennoch verzeichnen wir seit dem Beginn der 1990er Jahre nicht nur einen auffälligen Veröffentlichungstrend, vielmehr auch einen in den Ausstellungen von Gedenkstätten ehemaliger Konzentrationslager, in den jüdischen und Holocaust-Museen ablesbaren Biografisierungstrend. Wir versuchen, das Geschehen, die Verbrechen in den Konzentrationslagern, deren Alltag, die Überlebensstrategien zu individualisieren, sie als Biografien zu musealisieren. Wir sammeln die biografischen, die Überlebenszeugnisse, Objekte, interviewen, transkribieren, bewahren fachgerecht modern und sorgfältig auf. Unser Interesse gilt zunehmend der Darstellung, der Präsentation, der Abbildung der Biografie des Individuums. Wir möchten die Gesichter und deren Leben anschauen.

So entstand 1991 das Porträt-Gemälde Rita Sprengel von Christoph Wetzel.

So entstand 1994 in der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück die biografische Ausstellung Ravensbrückerinnen.[46]

So entstanden eine Zahl biografisch fokussierter Sonder-Ausstellungen.

So entstanden im Verlauf von 13 Jahren auch 12 Porträt-Gemälde von Christoph Wetzel; das allererste war Dr. sc. Rita Sprengel.

46 Ravensbrückerinnen, hrsg. v. Sigrid Jacobeit in Zusammenarbeit mit Elisabeth Brümann-Güdter (=Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Bd. 4), Berlin 1995.

Copyrighted material

Copyrighted material

Copyrighted material

Monika Melchert

»… und sehn dem Morgen brennend ins Gesicht« Susanne Kerckhoff in ihrer Lyrik und Prosa

Sie war eine Frau, die ihre Grenzen auszuloten wagte, die vieles versuchte und am Ende mehr wollte, als sie erreichen konnte: Susanne Kerckhoff (1918–1950), Lyrikerin, Erzählerin, Journalistin. Der Treibsand der geschichtlichen Verläufe hat ihr Leben und ihr Schreiben überlagert, zum Teil verwischt, nicht jedoch unkenntlich gemacht.

Mehr als die Hälfte ihres Lebens – und das zählte nur 32 Jahre – war sie dem Schreiben verpflichtet. Halbherzigkeit war ihre Sache nicht. Sie wollte sich immer ganz verausgaben, nichts aufsparen an Kraft und Liebe und Hingabe für den Menschen oder für die Sache, für die sie brannte.

Nach ihrem Freitod geriet sie in Ost und West in Vergessenheit. Bald kam sie in keinem Lexikon, in keiner Literaturgeschichte mehr vor. Erst in jüngster Zeit, vor allem im Kontext frauengeschichtlicher Forschungen, wird ihr allmählich der ihr in der Geschichte der deutschen Nachkriegsliteratur gebührende Platz eingeräumt. Dabei ist durchaus nicht alles, was Susanne Kerckhoff geschrieben hat, große Literatur. Doch ihre Person und ihr Schreiben verdienen aufmerksame Nachfrage. Neben ihrer Prosa bleibt vor allem ein Teil ihrer Lyrik in Erinnerung, diejenigen Gedichte, die ein tiefes, wahrhaftiges Gefühl zum Ausdruck bringen für die Welt, in der sie lebt und für die Menschen, die ihr am nächsten stehen, ihre Kinder, ihre Freunde, der Geliebte. Viele davon entstanden in Karolinenhof im Südosten Berlins, nehmen Eindrücke der Wind durchzausten Kiefern am See auf, der charakteristischen märkischen Landschaft ihrer unmittelbaren Umgebung, in der sie tiefes Glück ebenso intensiv empfand wie Trauer.

Susanne Kerckhoff wurde am 5. Februar 1918 in Berlin geboren. Schon als Schülerin begann sie zu schreiben. Eine erste Gedichtpublikation hatte sie 1935 im *Almanach der Dame*. Im Jahr 1937 erhielt sie

Copyrighted material

einen Lyrik-Preis der Zeitschrift *Die Dame* für ihr Gedicht *Sterben*. Unter dem Textabdruck steht neben dem Foto der Preisträger ein kurzer biografischer Text:

> Im letzten Kriegsjahr wurde ich in Berlin geboren. Mein Vater war der Schriftsteller Walther Harich, der vor sechs Jahren starb. Meine Mutter ist die Cembalistin Eta Harich-Schneider. Ihr verdanke ich vor allem die ersten literarischen Eindrücke, die Bekanntschaft mit Jean Paul und Brentano, die mir auch heute noch – neben Goethe – die liebsten Dichter sind. Bei Brentano besonders ist es der Zusammenklang von Wort und einer inneren Musik, der mir seine Verse so wert macht. Vorige Ostern habe ich das Abitur gemacht und dann geheiratet.[1]

Mit ihrer Mutter und der älteren Schwester hatte sie am Kurfürstendamm gewohnt. Im vornehmen Berliner Westen besuchte sie die Auguste-Viktoria-Schule und später die Bismarck-Schule in Charlottenburg.

Zwischen 1940 und 1944 publizierte sie drei Romane, leichte Unterhaltungsliteratur, mit weiblichen Hauptfiguren im Mittelpunkt, jungen Frauen, die sich ihren Traum vom künstlerischen Beruf erfüllen wollen. Damit begann ihr Weg in die Literatur. Bereits vom Titel her ist erkennbar, dass es sich hier noch um geistige Resultate einer geborgenen bürgerlichen Mädchenexistenz handelt: *Tochter aus gutem Hause* (Berlin 1940), *Das zaubervolle Jahr* (Dresden 1941 und Berlin 1942) sowie *In der goldenen Kugel* (Dresden 1944) – alle drei Romane unpolitische Literatur im Sinne der ›Reichsschrifttumskammer‹, deren jüngstes Mitglied sie 1937 geworden war. Erich Kästner schätzte die Lyrik der jungen Frau, sie fand die Aufmerksamkeit von Carl Sternheim, Klabund und Gottfried Benn, Kurt Hiller nannte sie ›das bedeutendste Kind von Mitteleuropa‹. Ihr Buch *Tochter aus gutem Hause* wurde 1940 unter dem Titel *Ihr erstes Erlebnis* von der Ufa verfilmt. Zwischen 1937 und 1945 liegen die Geburten ihrer drei Kinder Hermann, Dina und Christian. Das Kriegende erlebt sie mit ihren Kindern im Emsland.

Nach dem Ende des Krieges beginnt Susanne Kerckhoff in ihrem Schreiben noch einmal ganz von vorn. Das bis dahin eher gefühlsmäßige gesellschaftliche Engagement wird nun ein bewusstes Sich-Bekennen. Sie, die sich bereits als junges Mädchen sozialistischen

1 Die Dame, 5. November 1937, Nr. 23, S. 53.

Copyrighted material

Jugendgruppen angeschlossen hatte, will jetzt mit ihrer ganzen Persönlichkeit für die demokratische Erneuerung Deutschlands einstehen. Zunächst geht sie zusammen mit ihrem Mann, dem Buchhändler Hermann Kerckhoff, in die britische Besatzungszone, wo sie in Hannover für die Engländer als Dolmetscherin arbeitet. Beide Kerckhoffs werden Mitglied der SPD. Doch schon bald trennen sich die Wege des Ehepaars. Susanne Kerckhoff erkennt, dass sie hier ihre politische Heimat nicht finden kann; sie entscheidet sich 1946, in die sowjetische Besatzungszone nach Berlin zu gehen; die zehnjährige Ehe wird 1947 geschieden, die drei Kinder bekommt schließlich der Vater zugesprochen. Susanne Kerckhoff wird zunächst Redakteurin der amerikanisch lizenzierten Zeitschrift *Ulenspiegel. Literatur, Kunst, Satire*, tritt in die SED ein, wird in den Vorstand des SDA (Schutzverband Deutscher Autoren) und des Kulturbundes gewählt, engagiert sich im Demokratischen Frauenbund Deutschlands (DFD) und wird 1948 Feuilletonredakteurin bei der *Berliner Zeitung*. Ab Frühjahr 1949 bis zu ihrem Tod ist sie die Leiterin der Kulturredaktion.

In den wenigen Jahren zwischen Kriegsende und ihrem frühen Tod 1950 erscheinen vier Bücher der Autorin: der Roman *Die verlorenen Stürme*, die Gedichtbände *Das innere Antlitz* sowie *Menschliches Brevier*, schließlich die *Berliner Briefe*. Dieses Buch spielte für ihre gesellschaftspolitische Selbstverständigung eine entscheidende Rolle. Deutlich zeigt sich, welch entschiedene Entwicklung sie seit ihren eher schwärmerischen Schreibanfängen zurückgelegt hatte. Wenige Wochen vor ihrem Tod war der Mitteldeutsche Verlag Halle dabei, einen dritten Gedichtband der Autorin unter dem Titel *Zeit, die uns liebt* vorzubereiten. Er erschien dann 1950 postum als ein *Gedenkbuch für Susanne Kerckhoff*.

Ihr Halbbruder aus der zweiten Ehe des Vaters war der Philosoph Wolfgang Harich (1923–1995). Auch er wirkte in den Nachkriegsjahren in Ostberlin. Während des Krieges hatten die beiden Geschwister ein enges Vertrauensverhältnis; zeitweilig studierten sie gemeinsam an der Berliner Universität Philosophie, insbesondere bei Nicolai Hartmann und Eduard Spranger – Wolfgang Harich als Externer.

Auf dem Ersten Deutschen Schriftstellerkongress im Oktober 1947 trat die junge Schriftstellerin voller Selbstbewusstsein ans Mikrofon und erwiderte auf die vorausgegangene Rede Günther Birkenfelds, sie sei nicht bereit, Entschuldigungen für die Autoren der inneren Emigration zu sammeln, und sie insistierte,

Copyrighted material

> daß ein Dichter, mag er nun das Zeitwort finden oder nicht oder mag er Liebesgedichte schreiben oder mag er Blumenmotive malen, doch den Punkt nicht verlieren darf, wo er sich einschalten muß. Sonst ist das Liebeslied und das, was er über Blumen schreibt, oder alles, was er schreibt, Lüge. Wenn die Menschen den Kontakt verlieren mit dem politischen Leben, dann müssen sie das nachher furchtbar bezahlen. Und gerade der Schriftsteller darf diesen Kontakt mit dem politischen Leben nicht verlieren.[2]

Das war die Zeit, in der Susanne Kerckhoff in dem sich neu formierenden literarischen Feld Berlins eine beträchtliche Rolle spielte – als Autorin, als Publizistin, als politische Stimme. Sie wollte sich einmischen.

In ihrer Rede auf dem Kongress – der sich nach Günther Weisenborns Worten »Parlament des Geistes« nannte – fuhr sie fort:

> Und ich glaube, wir sind uns doch eigentlich alle im wesentlichen darüber klar, wie wir leiden darunter, daß wir nicht das Wort gefunden haben, daß wir nicht illegal gekämpft haben – die, die wir es eben nicht getan haben. Und diese Scham, die so furchtbar ist und uns zu einer Verzweiflung führt, die sagt uns, daß wir heute auf jeden Fall wachsam sein müssen, eine Art Widerstandsbewegung – nicht nur über die Widerstandsbewegung zu schreiben, auf die wir stolz sind, sondern auch selbst eine Art Widerstandsbewegung sein gegen alles Unrecht und furchtbar darauf aufpassen, daß uns das nicht wieder passiert, daß wir uns so schämen müssen.[3]

Wichtige Signalbegriffe, die Susanne Kerckhoffs geistige Haltung kennzeichnen, sind darin unüberhörbar: Scham, Verzweiflung und ein erklärter Veränderungswillen. Besonders um die Rolle der Intellektuellen geht es ihr dabei, der Vertreter der ›reinen Kunst‹. Sie besteht darauf, die Dinge beim Namen zu nennen und sagt, es liege »eine Schamlosigkeit darin, wie viele den Anspruch darauf erheben, innere Emigration zu sein, bloß weil wir feige waren – ich übrigens auch.«[4]

2 Diskussionsbeiträge von Susanne Kerckhoff. In: Erster Deutscher Schriftstellerkongreß 4. bis 8. Oktober 1947. Protokoll und Dokumente, hrsg. v. Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt, Horst Tanneberger, Berlin 1947, S. 171f.

3 Ebenda.

4 Ebenda, S. 172.

Copyrighted material

An einem anderen Tag des Schriftstellerkongresses sprach sie von der verhängnisvollen Isolierung vieler Autoren während der Nazizeit. Sie wolle »den Kongreß daran erinnern, daß jetzt der Anfang getan ist, daß wir uns nie wieder so allein lassen«[5]. Beifall und Bravorufe, die diese Worte auslösten, haben sie in ihrer Position bestärkt. Von ihrem strahlenden Charme und ihrer Warmherzigkeit waren viele angetan. Ihr Unbedingtheitsanspruch aber sollte sie später noch mehrfach in Konflikte bringen.

Wie kritisch sie selbst dem eigenen schriftstellerischen Werk gegenüberstand, machen ihre Äußerungen zu Paul Rillas Streitschrift *Literatur und Lüth* deutlich, mit denen sie in der *Berliner Zeitung* die Frage nach der Kompetenz der jungen Literatur insgesamt aufwarf. Ihr temperamentvolles Plädoyer richtet sich gegen eine Lobhudelei aller »jungen Autoren«, nur eben weil sie jung, d.h. neu sind, und unterzieht dabei ihre eigenen bisherigen Veröffentlichungen einer schonungslosen Bestandsaufnahme:

> Getrost, obwohl der modische Kulturmensch heutzutage auf selbstgestohlenen Kothurnen stelzt, greife ich meine eigene Arbeit an und stelle fest, daß vieles veröffentlicht wurde, ohne streng genug gearbeitet zu sein, daß ein großer fortschrittlicher Themenkreis in Hast verniedlicht wurde, daß Gedichte gedruckt wurden, in denen Bilder einfach nicht stimmten.[6]

Der Literaturhistoriker Paul Rilla, beeindruckt von der Aufrichtigkeit Susanne Kerckhoffs, wie auch von ihrem wirklichen Können, schreibt nach ihrem Tod ein *Kleines Blatt der Erinnerung*, worin es heißt:

> Denn diese junge Autorin, das spürte man, war dem schriftstellerischen Metier viel zu leidenschaftlich zugetan, um nicht den Ursachen auf der Spur zu sein, aus denen sich die Literatur der ersten Jahre nach 1945 noch so oft in Ratlosigkeit verlor.[7]

Ihr Vater war schon lange tot und ihre Mutter über die sieben Meere von ihr getrennt, als sie begann, sich mit den Prägungen ihrer

5 Ebenda, S. 224.

6 Susanne Kerckhoff: Mit tiefer Beschämung. In: Berliner Zeitung, 24. April 1948, S. 3.

7 Paul Rilla: Kleines Blatt der Erinnerung. In: Susanne Kerckhoff: Zeit, die uns liebt. Ein Gedenkbuch für Susanne Kerckhoff. Mit Beiträgen von Arnold Zweig und Paul Rilla, hrsg. v. Heinz Lüdecke, Halle/S. 1950, S. 9.

Copyrighted material

Jugend auseinanderzusetzen. Mit dem Roman *Die verlorenen Stürme* schrieb sich Susanne Kerckhoff 1946, gleich nach Kriegsende, ihre Jugenderfahrungen aus der Endphase der Weimarer Republik von der Seele. Eine Jugend in der Reichshauptstadt Berlin kurz vor den Wahlen von 1932, in deren Ergebnis Hitler zum Reichskanzler gemacht wurde – zwischen bürgerlichem Behütetsein in einer Künstlerfamilie und einem humanistischen Gymnasium auf der einen Seite und dem starken gefühlsbetonten Engagement des jungen Mädchens in der sozialistischen Arbeiterjugendbewegung auf der anderen Seite. Die Strafversetzung der Tochter Marete ›nach Sparta‹, d.h. in die Obhut der durch und durch von preußischem Pflichtgefühl erfüllten verwitweten Tante nach Frankfurt an der Oder, steht für die Ratlosigkeit dieser Elterngeneration aus dem Bildungsbürgertum, das mit den Chancen wie Widersprüchlichkeiten der Weimarer Republik letztlich nichts anzufangen wusste. Ebenso gravierend allerdings ist das Versagen der Institution Schule, verkörpert im ethischen Rückzug der Lehrer. Zwar steht über dem Portal des Gymnasiums Lessings Credo eingemeißelt: »Es eifre jeder seiner unbestochnen, von Vorurteilen freien Liebe nach!« Aber der ›kleine Klassenlehrer‹, ein humanistisch gebildeter und liberaler alter Mann, hat nur ohnmächtige Tränen angesichts des politischen Rechtsrucks im ›Dritten Reich‹ – seinen Schülerinnen kann er keinen Rückhalt bieten.

Die jüdische Freundin Lilly, von Marete bei sich selbst Rebekka genannt, muss noch vor Hitlers Machtantritt gegen ihren Willen mit ihren Eltern nach Palästina auswandern, denn ihr Vater, ein sozialdemokratischer Reichstagsabgeordneter, wird von den Nazis bereits angegriffen. Dort aber kann sie nicht heimisch werden, weil eine bohrende Sehnsucht nach Deutschland an ihr zerrt. Eines Tages teilt die Mutter brieflich mit, ihre Tochter Lilly habe sich das Leben genommen, sich in Haifa vom Dach des Hauses gestürzt – für Marete ein unfassbarer Schmerz. Die Widmung des Buches für die »mir verschollenen Kameraden« gilt damit auch jener besten Freundin ihrer Jugendjahre.

Ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden kennzeichnete die Suche nach Identität in der Phase der Adoleszenz, in der sich Marete Kartens und ihre Schulkameradinnen befinden. Das wird immer wacher, je mehr ihr Vater auf vorgeblicher Neutralität und Distanz zu den politischen Parteien besteht. Die ganze Naivität dieser Jugendjahre, die emphatische Begeisterung für einen als idealen Gesellschaftszustand erhofften Sozialismus nimmt im Roman Gestalt an.

Copyrighted material

Die Figur des Schriftsteller-Vaters Wolfgang Kartens ist durchaus dem eigenen Vater nachgezeichnet, dem Literaturhistoriker und Romanautor Walther Harich (1888–1931). Obgleich ihre Eltern sich scheiden ließen, als Susanne noch ein kleines Kind war, blieb der Einfluss ihres Vaters auf sie bestimmend.

Wenn die Figur des jüdischen Freundes Ernst zu Marete, dem Alter Ego der Autorin, sagt, sie sei eine religiöse Sozialistin, so trifft er damit tatsächlich Merkmale auch von Susanne Kerckhoffs eigener Revolutionsbegeisterung. Und tatsächlich war Susanne Harich als Mädchen zeitweilig Mitglied des politisch-katholischen Jugendbundes ›Heliand‹, der 1934 aufgelöst wurde. Die Mutter erinnert sich später in ihren Lebenserinnerungen an die »junge idealistische Susanne«, die sie als Kind »Susanna die Siegreiche« genannt hatten.[8] Wie der Übergang der ›höheren Tochter‹ zum aktiven politischen Engagement zu erklären ist, lässt sich anhand des Romans nachvollziehen.

Nach Kriegsende schrieb Susanne Kerckhoff in einem Brief an ihre Mutter über ihre politische Haltung: »Mein Bruder Wolfgang hat sich mit dem bürgerlichen Lager völlig überworfen. Ich dagegen pendele. Nicht aus Charakterlosigkeit, sondern weil die Welt so rund ist und die Ideologien so eckig sind.«[9]

Im Roman *Die verlorenen Stürme* allerdings legt die Erzählerin diese Worte der Vater-Figur in den Mund, als Korrektiv zum oft überschäumenden politischen Idealismus der Tochter. Maretes »feurigen Idealismus« ist der Vater nur zu belächeln bereit. Der Dichter Kartens rügt und verbietet der Tochter jegliche reale Zeitkritik. Für ihre Teilnahme an illegalen Flugblattaktionen bestraft er sie. Als es zu spät ist und die Nazis sich durchgesetzt haben, wirft sie ihm die bittere Anklage an den Kopf: »Du bist doch schuld! [...] Du und ihr alle!«[10] Es ist die Abrechnung der jungen Generation mit dem Ästhetentum der bürgerlichen Intellektuellen in der Weimarer Republik. Für den Ästheten Kartens macht man sich mit Politik nur die Hände schmutzig. »Aber ihr wart zu fein dazu! Den Nazis habt ihr es überlassen, eine Sprache zu reden, die die Leute verstehn!«[11] Das ist auch ein Teil von Susanne Kerckhoffs eigener Auseinandersetzung mit der Väter-Generation.

8 Eta Harich-Schneider: Charaktere und Katastrophen. Augenzeugenberichte einer reisenden Musikerin, Berlin u.a. 1978, S. 69.

9 Ebenda, S. 71.

10 Susanne Kerckhoff: Die verlorenen Stürme. Roman, Berlin 1947.

11 Ebenda.

Copyrighted material

Die romantische Begeisterung der weiblichen Hauptfigur für revolutionäre Veränderungen der Gesellschaft, in der sie lebte, ihre Wünsche, alle Menschen sollten ein besseres, menschenwürdiges Leben haben und die stark emotional geprägte politische Bindung sind in der Tat Charakteristika, die man auch in Susanne Kerckhoffs Lyrik wiederfindet.

Sie und ihre Familie waren vom Holocaust nicht selbst betroffen. Und doch war die Autorin vom jüdischen Schicksal so ergriffen, dass sie schreibend versuchte, diese Erfahrung zu teilen: in der literarischen Gestalt einer jungen Frau, die sich entschließen muss, in die Illegalität zu gehen, ›abzutauchen‹. Die Mutter von Susanne Kerckhoff, die Musikerin Eta Harich-Schneider, hatte sich, bevor sie selbst für lange Jahre Deutschland verließ, für Berufskollegen eingesetzt, die von den Nazis angefeindet wurden, so für den Komponisten Paul Hindemith. Politische Opposition gegen Hitler war in der Familie Harich vorprogrammiert. In ihrem Buch *Charaktere und Katastrophen* (1978) zitiert Eta Harich-Schneider einen Brief ihrer Tochter Susanne vom 28. April 1946 an die Mutter in Japan, worin von einschneidenden Erlebnissen und Erfahrungen während des Krieges in Berlin die Rede war. Über das Jahr 1943 heißt es dort:

> Mary Levy, eine Jüdin, die ›getaucht‹ war, haben wir aufgenommen und hier bei uns wohnen lassen, mit Ausweis versehen – dann ist sie doch abgeholt worden und ins KZ Auschwitz gekommen. Und nun ist sie nicht zurückgekommen, muß also wohl in der Gaskammer geblieben sein.[12]

Die Kerckhoffs hatten während des Krieges mehreren verfolgten Menschen Zuflucht in Karolinenhof gewährt. In verdichteter Form nimmt die Erzählung *Die verbrannten Sterne* (1947) auf solche Schicksale jüdischer Freunde Bezug.

Sie bildet dieses Selbsterlebte in einer ganz modernen Prosa nach. In der Figur der Freundin Conny, die die untergetauchte Jüdin, die Ich-Erzählerin, zunächst wegen ihrer drei Kinder als Anlaufpunkt auslassen will und zu der sie am Ende doch geht, weil sie begreift, dass sie für diese Freundin »eine ganze verfolgte Menschheit«[13] bedeutet, scheint die Autorin ganz im Hintergrund selber auf.

12 Harich-Schneider (wie Anm. 8), S. 69.

13 Susanne Kerckhoff: Die verbrannten Sterne. Erzählung. In: Dies.: Ende und Beginn, Berlin 1947. Die folgenden Zitate aus der Erzählung beziehen sich auf diese Ausgabe.

Copyrighted material

Die Erzählung arbeitet mit mehrfachem Perspektivwechsel. Eine junge Jüdin, die ihre gelben Sterne verbrannt hat und beschließt unterzutauchen, um der Deportation zu entgehen, vertraut sich einem wildfremden Menschen an, der möglicherweise sogar NSDAP-Mitglied ist. Entscheidend aber ist der Anschein von menschlicher Anständigkeit in seinen Zügen. Die Figur bricht aus dem Leben mit den Sternen aus, das den sicheren Untergang bedeutet, und setzt alles auf eine Karte:

> Die junge Dame sagte – und sie wußte, daß es ein Spiel mit dem Leben war: ›Kann ich heute nacht zu Ihnen kommen? Ich bin Jüdin – ich habe keine Bleibe.‹

Die Ich-Erzählerin hat alle Verbindungen zu ihrem bisherigen Leben abgebrochen und muss künftig in völliger Anonymität leben. Die Erzählung wählt einen Entscheidungspunkt im Leben dieser Figur, eine Nachtstunde zwischen zwei Teilen ihres Daseins, in der wie in einem Fokus die Tragweite ihres Entschlusses durchgearbeitet werden kann. Das reflektierende Ich wägt die Gründe ab, nicht auf das zaghafte Angebot ihrer wenigen Freunde einzugehen, bei ihnen unterzutauchen – »Niemandes Schlaf will ich unruhig machen, weil ich heiße und geboren bin.« Der innere Monolog, im Interregnum zwischen dem alten und dem neuen Leben, zeigt sie voller Angst, nicht so sehr vor physischer Vernichtung, sondern vor dem gänzlichen Verlust der Identität, an den ein Leben als Illegale gebunden sein wird: vor dem Sturz ins Nichts. Dieses Gefühl der Dekonstruktion ihres Ichs wird durch den Wechsel der Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person artikuliert, so als würde sie neben sich stehen. Als Dame mit rot gefärbtem Haar und lackierten Fingernägeln ist sie nicht mehr sie selbst. »Unter Wasser muß ich leben«, heißt es, und: »Ich darf gar nicht mehr wissen, wie ich heiße und wo ich geboren bin.« Erst nach schmerzhafter Selbstauseinandersetzung ist die Frau fähig, einen Entschluss zu fassen und wieder auf ein Ziel zuzugehen. Die Erzählung macht sinnfällig, wie viel Mut dazu gehört haben muss, den Schritt in die Illegalität zu wagen, gerade für Menschen, die überhaupt nicht politisch organisiert oder aktiv waren – ein Schritt, der in der Anonymität der Großstadt Berlin noch eher gelingen konnte als irgend sonst in Deutschland. Mit diesem brisanten Thema fügt sich Susanne Kerckhoff in eine Reihe von zeitgeschichtlichen Prosatexten ein, die nun nachträglich das Leid zu reflektieren versuchen, das Juden in Deutschland von deutschen Mitbürgern angetan wurde, bei-

Copyrighted material

spielsweise Hertha von Gebhardts Roman *Christian Voss und die Sterne*, Cläre M. Jungs Buch *Aus der Tiefe rufe ich* oder auch ein Erzählstrang in Bernhard Kellermanns *Totentanz*.

Ihren originärsten literarischen Ausdruck findet die Schriftstellerin Susanne Kerckhoff jedoch in der Lyrik. Manchen Kritikern galt sie als eine der stärksten lyrischen Begabungen der Nachkriegszeit. Arnold Zweig und Paul Rilla schätzten ihre Gedichte.

Die Titelmetapher des Bandes über Susanne Kerckhoff in der Buchreihe *Spurensuche. Vergessene Autorinnen wieder entdeckt* (2003), *Vor Liebe brennen*, Worte aus dem Gedicht *Wallfahrt nach Heimbach*, scheinen mir symptomatisch für einen spezifischen Ausdruck in ihrem gesamten literarischen Werk zu sein: zwischen revolutionärem Pathos und leidenschaftlicher Liebe changierend, voller Hingabebereitschaft und emotionaler Energie, immer aber auch mit einem unübersehbaren Zug zu Dunkelheit, Melancholie und Bitterkeit. ›Abschied‹ ist eines der immer wiederkehrenden Motive in ihren Gedichten. Oft scheint es, als sei ihr diese herbsüße Metapher unverzichtbar, um ihr Verhältnis zur Welt zu beschreiben:

> So werden wir am Abschiednehmen leer / und wie das Blatt vom Wind einhergetrieben / zu irgendeinem fernen Ungefähr, / das wir nicht hassen können und nicht lieben.[14]

In ihren Gedichten wollte sie sich sowohl als politische Zeitzeugin als auch als liebende Frau aussprechen. Zumeist hält sie an der gereimten Form fest. Die zum Teil sehr schöne, liedhafte Lyrik bestimmt die eine Seite ihres Schaffens. Davon zeugen mehrere Vertonungen ihrer Gedichte, so von Prinz Louis Ferdinand von Preußen und in jüngster Zeit von Tilo Medek (*Am Wege dir*, *Über die Felder*). Eine starke Naturbeziehung, Sehnsucht nach dem Geliebten und die Mutter-Kind-Beziehung sind darin kennzeichnend. Zum anderen verstand Susanne Kerckhoff ihren Auftrag als politisch wache Zeitgenossin auch in einem ganz direkten Engagement mit tagespolitischen Gedichten. Dort werden die Texte zuweilen flächig und schablonenhaft. Widersprüche in ihrer poetischen Konfession sind unübersehbar. Offensichtlich sind sie einem weitverbreiteten Verständnis geschuldet, mit

14 Susanne Kerckhoff: Vor Liebe brennen. Lyrik und Prosa, hrsg. und mit einem Nachwort v. Monika Melchert (=Spurensuche. Vergessene Autorinnen wieder entdeckt, Bd. 3), Berlin 2003. Die folgenden Zitate aus den Gedichten beziehen sich auf diese Ausgabe.

Copyrighted material

dem literarischen Werk ihrer ›Sache‹ auch in einem vordergründig politischen Sinne nützlich sein zu müssen. Ob und wann sie bemerkte, dass das ihre eigene lyrische Ausdrucksfähigkeit beschädigt, ist nur zu vermuten. Heinz-Winfried Sabais schrieb damals in einer Sammelbesprechung *Eindrücke von neuer Lyrik*:

> Besonders ihre schönen Liebesgedichte prägen sich ein, und man wird sie öfter lesen. Dagegen fällt auf, dass in den eher gedanklichen Versen der Gedanke fast immer in eine Stimmung umschlägt. Die gleiche weibliche Nachgiebigkeit gegenüber dem kompakteren Sujet findet sich dann folgerichtig auch in jenen Gedichten, die aus der Not unserer Zeit erwuchsen.[15]

An die Tradition der Moderne schließt Susanne Kerckhoff in ihrer Lyrik nicht an.

In dem Gedichtband *Das innere Antlitz*[16], den sie ihrer Mutter Eta Harich-Schneider widmet (»Für Eta«), finden sich vor allem Gedichte, die einen ausgesprochen jugendhaften Gestus verraten. Oft, nicht ohne schwärmerisches Pathos, geben sie intimen Einblick in die Gefühlswelt des jungen Mädchens und der sehr jungen Mutter. Die Tochter Dina, 1938 geboren, wird im Vers direkt angesprochen, *Die Mutter* oder *Für mein schlafendes Kind* sind liedhafte Texte von inniger Zärtlichkeit. Das Mutter-Kind-Verhältnis gewinnt gewissermaßen auf zwei Ebenen Gestalt, sowohl in der Beziehung zu ihrer eigenen Mutter, der Cembalistin, die ihre Jugend mit künstlerischem, musikalischem Sinn erfüllte, wie auch in der zum Kind, dem sie das Leben gegeben hat. Diese Gedichte reflektieren das schwierige Verhältnis, das sie als möglicherweise zu junge Mutter zu ihren Kindern hatte: »Ich gab an dich das Leben / und lebte selbst noch nicht.« Später sollte gerade dieses gebrochene Verhältnis, das sie zwischen ihrem Engagement für die revolutionäre Aufgabe und der Mutterrolle hin- und herriss, mit zur Trennung der Familie Kerckhoff beitragen. Sie hat unter der Trennung von ihren Kindern gelitten und konnte sich doch gleichzeitig nicht entschließen, ihre politische Bindung im Osten dafür aufzugeben. Der Mutter vertraut sie in einem erschütternden Brief vom Januar 1948 ihre Sehnsucht nach den Kindern an:

15 Winfried Sabais: Eindrücke von neuer Lyrik. In: Aufbau 4 (1948), Heft 4, S. 318.

16 Susanne Kerckhoff: Das innere Antlitz. Gedichte, Berlin 1946.

Copyrighted material

> Mein allerliebstes Mütterchen, mein Mütterchen, ob Dir auch manchmal so kalt ist? Ich habe oft so viel Angst. Ich wünschte, meine Dina wäre wenigstens bei mir. [...] Das sind so die lieben Kinder, die Scherzchen machen und dann das Gas aufdrehen.[17]

Im *Heimwehtraum*, der sie im Schlaf zwischen zwei harten Tagen einholt und »in das Haus am Rand / der jugendlauten Stadt« führt, sehnt sie einer Zeit nach, in der die politische Stellungnahme noch als eine ganz eindeutige Entscheidung möglich war. Assoziiert wird das Haus am Langen See in Berlin-Karolinenhof, Rohrwallallee 73, in das sie mit ihrem Mann Hermann Kerckhoff 1939 übergesiedelt war. Dort erlebte sie, bereits im Krieg, eine glückliche und relativ sichere Phase ihres Familienlebens. Die Buchhandlung der Kerckhoffs in der Berliner Innenstadt wurde erst am Ende des Krieges zerstört. Jener Traum also stellt ihr den ›Bitterwein‹ bereit, den die Erinnerung an die Vergangenheit für sie bedeutet.

Ein ganz starker thematischer Strang in ihrer Lyrik ist die Auseinandersetzung mit der gerade zu Ende gegangenen geschichtlichen Phase des Faschismus in Deutschland. Unmittelbar nach Kriegsende entstehen Gedichte, in denen sie sich am Kriegserlebnis und der Schuldfrage abarbeitet. Mit ihren literarischen Mitteln will sie Trauerarbeit leisten. Dünnhäutig ist sie, was das Verdrängen und Abwenden der Deutschen betrifft, die am liebsten nichts von den Gräueln der Vergangenheit hören wollen und vorrangig damit beschäftigt sind, zu beklagen, wie schlecht es ihnen selber geht. Sie macht sich bewusst – und das reflektieren vor allem ihre *Berliner Briefe* –, dass die Zeitgenossen viel zu wenig und viel zu lau bereit sind, sich den schuldhaften Verstrickungen der Nation und jedes Einzelnen zu stellen. Wenn sie von den »Angsttiefen« (*Kriegskinder*) spricht, so rührt sie damit an ureigene Belastungen und Gewissensnöte – obgleich doch sie und ihre Familie manches getan haben, die Schuld zu mindern. In dem Gedicht *Deutschland*, worin sie ihr Verhältnis zur Heimat thematisiert, heißt es:

> Ich sing ein Lied und will es klar / wie einen Quell auf Steinen /
> von einem Land so wunderbar, / von einem Land zum Weinen.

Selbst ein Gedicht wie *Moskau*, in dem von der jugendlichen Begeisterung für die junge Sowjetunion die Rede ist, berührt noch in sei-

17 Harich-Schneider (wie Anm. 8), S. 72.

Copyrighted material

ner Emphase, obgleich dieser Jugendtraum jener Generation heute längst beiseitegelegt ist. Die Verszeile »... und sehn dem Morgen brennend ins Gesicht« ist eine Feuer-Metapher, die – wenn Susanne Kerckhoff länger gelebt und die schwierigen 1950er Jahre miterlebt hätte – zugleich auch eine Hoffnung ausdrücken könnte auf die Reinigung der Idee, der sie anhing und die in ihrer Diktion an den Titel von Antonio Skármetas Neruda-Buch *Mit brennender Geduld* erinnert. Denn eine ›brennende Geduld‹ war es, die sie nach 1945 erfüllte, als es darum ging, das ›Zauberwort‹ aus ›Kindertagen‹ in die Wirklichkeit umzusetzen und die zuweilen der Ungeduld zum Verwechseln ähnlich sah, die der jungen Frau vom Wesen her viel eher entsprach.

Mit ihren Büchern schreibt sich Susanne Kerckhoff in den Schulddiskurs der Nachkriegsjahre ein. Schuldempfinden und Schuldabtragen bleibt eines ihrer zentralen literarischen Themen. Für die *Berliner Briefe* wählt sie die literarische Form halb authentischer, halb fiktionaler Briefe einer jungen Berlinerin an ihren vor den Nazis emigrierten jüdischen Jugendfreund in Paris. Man denkt bei dem Empfänger Hans nicht zufällig an die Figur Ernst aus dem Roman *Die verlorenen Stürme*. Sie versucht in diesen Briefen eine schonungslose Auseinandersetzung mit dem geistig-moralischen Zustand der Menschen im Nachkriegsdeutschland vorzunehmen und artikuliert ihre Position zur Schuldfrage. In einer Vorbemerkung des Buches, datiert: Berlin, Dezember 1947, gibt die Autorin als Beweggrund an, »über das politische Woher und Wohin Rechenschaft abzulegen«.[18] Als Verfasserin der Briefe wird »irgendeine Berlinerin« avisiert, deren Schicksal weniger bedeutend sei als das Schicksal Tausender. Helene, wie die Briefe an den Jugendfreund Hans Scholem unterzeichnet sind, die den Empfänger an ihre Auseinandersetzungen während der gemeinsamen Zugehörigkeit zur Sozialistischen Arbeiterjugend erinnert, kann als das Alter Ego der Schriftstellerin verstanden werden. Die Crux des Verdrängens und Abwälzens eigener Schuldverstrickungen ihrer Zeitgenossen ist dabei ihr stärkstes Schreibmotiv. Sie geht davon aus, eine wirkliche geistige Erneuerung Deutschlands könne nur erreicht werden, wenn man nicht zur Tagesordnung übergehe, als sei nichts geschehen, sondern die Menschen innehalten und sich des Geschichtsverlaufs und ihrer eigenen Mitverantwortung bewusst werden. Dazu sei ein politisches Bekenntnis unabdingbar. Doch zugleich beklagt sie:

18 Susanne Kerckhoff: Berliner Briefe, Berlin 1948, S. 7.

Copyrighted material

> Während in anderen Ländern die Intellektuellen und die Künstler einen Schritt vorausgehen, in klärende Zukunft, ist es bei uns noch immer so, daß man sich bei ›anständigen Leuten‹ verteidigen muß, wenn man sich mit Politik beschäftigt![19]

Zunächst betont die Verfasserin der Briefe, dass sie weder »objektiv« sei noch für irgendeine Gruppe sprechen könne, für keine Partei, keine Klasse, »nicht einmal für meine Generation«[20], sondern ausschließlich für sich selbst. Helene geht unnachsichtig mit sich ins Gericht, obgleich sie sich von Anfang an als Antifaschistin verstand. Für sich selbst stellt sie fest, dass sie – eine weitverbreitete Einstellung – noch bei Kriegsende nicht geahnt habe, wie schwierig die Zeit danach werden würde und wie wenig sie darauf vorbereitet war: »wie ich an die Erlösung glaubte ›Jetzt wird alles gut‹«[21]. »Und auch meine Angst, meine eigene Angst, habe ich nicht vorausgesehen, weil ich damals das Ausmaß meiner Mitschuld nicht begriffen hatte.«[22]

Sie und Ihresgleichen hätten sich getarnt während der NS-Zeit, sie haben keine Heldentaten vollbracht, sondern wollten überleben. »Während der Nazizeit beurteilte ich mich besser. Das Nichtmitmachen hatte damals eine spannungsvolle, dramatische Aktivität – keineswegs für mich allein.«[23] Aber, so erkennt sie voll Bitterkeit, »darum gelang es ihnen ja auch, uns voneinander zu isolieren, eine Bannmeile der Lebensangst um uns zu gürten, uns immer einsamer, immer wehrloser zu machen!«[24] Sie habe nicht gekämpft, sondern »gelebt«. Dafür entschuldigt sie sich nicht bei ihren jüdischen Freunden, die das sogar akzeptiert hätten, aber es lastet auf ihr: »Es handelt sich um eine moralische Forderung, die nicht bezahlt wurde, die jetzt in kleinen Münzen der Verzweiflung bis zum Tode abgetragen wird.«[25]

Die Vergangenheit kann man nicht ändern, aber die Schlüsse aus ihr und vor allem das Verhalten in der Gegenwart. Und eben da setzt ihre geschärfte Zeitkritik an: »Eines ist von Anfang des Endes an schlecht gelungen: der deutschen Allgemeinheit Schuldgefühl und

19 Ebenda, S. 118.
20 Ebenda, S. 10.
21 Ebenda, S. 119.
22 Ebenda, S. 120.
23 Ebenda, S. 21.
24 Ebenda.
25 Ebenda, S. 24.

Copyrighted material

Sühnebereitschaft aufzunötigen.«[26] Wie ist es möglich, fragt sie sich – auch um es ihrem Freund im Ausland erklären zu können –, all dieses Grauen, das die Deutschen ausgelöst haben, glatt und gefahrlos an sich vorbeifließen zu lassen. Ein Unwillen zu sehen und zu denken ist allenthalben spürbar, Trägheit des Herzens und des Geistes. »Das Volk aber [...] hörte von den unmenschlichen Leiden, sah die Skelette aus den Lagern kriechen, sah – und glaubte nicht!«[27] Helene sucht nach den Ursachen, warum es so vielen Menschen so leicht gelingt, sich selbst aus der Affäre zu ziehen, keinerlei persönliche Verantwortung zu empfinden. »Die Erfolglosigkeit aller Erziehung zur Einsicht war von vornherein zu befürchten. Ein besiegtes Volk läßt sich von den Siegern höchst widerwillig belehren.«[28] Susanne Kerckhoff erkennt sehr genau die psychischen Wurzeln dieser Abwehr. Und sie führt Beispiele dafür an, was man bei Gesprächen in der S-Bahn oder in den Schlangen vor Lebensmittelgeschäften hören kann:

> ›Wir sind ja das schlechteste Volk der Welt – ehe nicht Millionen von uns draufgegangen sind, sind die nicht zufrieden!‹ ›Nächsten Winter soll es noch weniger Kohlen geben – Verbrechen gegen die Menschlichkeit.‹ ›Unsere Konzentrationslager? Kommen Se mal nach Sachsenhausen, wo die kleinen Pgs schuften und Kohldampf schieben!‹[29]

Was sie heraushört, ist eine grundlegende Erfahrung des allgemeinen Empfindens in der Bevölkerung: Am schlimmsten sei längst nicht das, was Deutschland über andere Völker gebracht habe, sondern das Elend, in dem sie selber leben, die Not, die sie am eigenen Leibe erleiden müssen. Unverdiente Strafe! Gerade dies ist ein Tenor in Texten der Zeitgeschichtsprosa der ersten Jahre nach Kriegsende überhaupt, in denen immer die unverdient leidenden Deutschen am meisten Mitgefühl herauszufordern scheinen.[30]

26 Ebenda, S. 18.

27 Ebenda, S. 25.

28 Ebenda, S. 18.

29 Ebenda.

30 Vgl. dazu ausführlich meinen Beitrag *Die Zeitgeschichtsprosa nach 1945 im Kontext der Schuldfrage*. In: Deutsche Erinnerung. Berliner Beiträge zur Prosa der Nachkriegsjahre (1945–1960), hrsg. v. Ursula Heukenkamp, Berlin 2000, S. 101–166.

Copyrighted material

Dennoch fühlt sich die Briefschreiberin Helene mit ihrer Zeit tief verbunden, »als sei ich ein Teil des Trümmeratems von Berlin – Staub, Ruinen, Tote – aber auch Hoffnung, Zuversicht, Neubau, manchmal gleißend bunt und lügnerisch«.[31] Die Briefschreiberin Helene entwirft ihrem Adressaten ein Spektrum ihrer Ansichten über die von vornherein verderbten politischen Parteien der Deutschen: »In Westdeutschland wurden die naiven Träume sofort enttäuscht.«[32] Damit meint sie ihre eigenen Erwartungen, als sie – sowohl Helene wie die Autorin selber – 1946 in der britischen Besatzungszone lebte, dort als Dolmetscherin für die Engländer arbeitete und für einige Zeit der SPD beigetreten war:

> In Berlin soll anfangs dieser jubelnde Geist der Solidarität geherrscht haben. Anfangs. Dann gibt es traurige Kreuzgangsstationen: etwa der missglückte Versuch, die sozialistischen Parteien vereinigen zu wollen – der unbändige, großzügige und kleinlichste Haß, der sich daraus entwickelt hat.[33]

Allen Parteien wirft sie Inkonsequenz und politische Fehler vor. In aller Stringenz und Radikalität äußert sie ihre persönliche Ansicht, wie die politisch Verantwortlichen nach der Niederlage hätten vorgehen müssen: Nämlich die Schuldigen der Nazi-Katastrophe hart bestrafen und dann die Grundlagen einer gesicherten Demokratie mit eigenen Kräften aufbauen.

Helenes Fazit im zehnten Brief an Hans fällt ebenso nüchtern wie bitter aus: »Ich habe nicht einen schuldbewussten Nazi angetroffen, nicht einen, nicht einen einzigen!«[34] Empfindungen von Schuld und Scham angesichts der jüngsten, durch Deutschland verursachten Geschichte waren zentrale Kategorien in der Literatur mit Zeitgeschichtsthematik nach 1945 insgesamt. Doch generell war der Befund in vielen der Romane und Erzählungen der Nachkriegszeit, dass es ein beängstigendes Defizit an einer solchen Nachdenklichkeit unter den Deutschen gegeben habe. Anders war das in den Büchern einiger christlich orientierter Autoren wie Kurt Ihlenfeld oder Karl Reinhold Döderlin. Auch Susanne Kerckhoff kam ursprünglich aus einem christlich geprägten Sozialisationskontext, und auch ihre Figur Helene teilt

31 Kerckhoff (wie Anm. 18), S. 9.
32 Ebenda.
33 Ebenda, S. 37.
34 Ebenda, S. 87.

Copyrighted material

dem Jugendfreund mit, dass sie 1934 in den katholischen ›Heliand‹-Bund eingetreten sei, »um wenigstens in einem Antinaziverein zu sein«[35]. Eine gewisse schwärmerisch-gläubige, nicht eigentlich religiöse Gesinnung bleibt, so muss man feststellen, bei der Autorin selbst in jener Zeit erhalten, als sie sich ab 1948 in der sowjetischen Besatzungszone eindeutig für eine sozialistische Zukunft Deutschlands engagiert. Ihr eigenes Schamgefühl resultiert, wie aus ihren Beiträgen auf dem Schriftstellerkongress 1947 deutlich wird, vor allem daraus, während der Nazizeit in erster Linie stillgehalten und an keinen Widerstandsaktionen teilgenommen zu haben, dass sie sich also zusammen mit vielen anderen Intellektuellen in die Isolierung treiben ließ. Das wollte sie nun wieder gutmachen durch ganz persönliche Teilnahme an den öffentlich-politischen Prozessen. Sie selbst verzeiht sich nicht, dass sie nicht direkt gegen die Naziherrschaft gekämpft hat, obgleich sie immerhin ihren von der Wehrmacht desertierten Bruder Wolfgang Harich unterstützte, der sich 1944 bis Kriegsende in Berlin verstecken musste, und auch andere Illegale vorübergehend aufnahm.

Charakteristisch für das Buch ist, dass die Autorin bzw. Figur in ihrem rigorosen Analysewillen sich selbst mit einbezieht. Allerdings hätte sie von ihrem Volk erwartet – und daraus spricht wohl tatsächlich eine gewisse politische Naivität, die Susanne Kerckhoff nie ganz verlor –, dass es nach Hitlers Niederlage zu einem Innehalten, zu einer von Schuld- und Schamgefühlen diktierten Nachdenklichkeit, ja vielleicht sogar zu einer moralischen Läuterung kommen würde. Doch die fand sie weder bei aktiven Nazianhängern noch bei ihren Durchschnittszeitgenossen. Immer wieder gibt Helene in ihren Briefen Beispiele dafür, was an den Reaktionen der Bevölkerung ihre Unduldsamkeit, ihren Zorn und ihre Bitterkeit herausfordert. So berichtet sie dem Freund von einem Klassentreffen ihrer ehemaligen Mitschülerinnen einer Gymnasialklasse im Berliner Westen, die 1937 Abitur gemacht hatte. Gut gebildete, zumeist gut situierte Frauen, die den Krieg ohne allzu große Einbußen überstanden haben und nun in einer Konditorei im amerikanischen Sektor die Nachkriegssahne genießen. Unter ihnen eine ehemalige BDM-Führerin: »Keine Frage, kein Gram, kein Erschrecken haben ihre Stirn mit einer Falte

35 Ebenda, S. 98.

Copyrighted material

verunziert.«[36] Das Leid früherer jüdischer Klassenkameradinnen wird als »persönliches Pech« bedauert – ohne Folgen für das Leben jener Bürgerinnen.

Die Figur Helene bzw. Susanne Kerckhoff selbst empfindet ihre Generation als voll schuldfähig – anders als die nur um wenige Jahre jüngere Generation der Mitte der zwanziger Jahre Geborenen, für die die junge Berliner Autorin Ingeborg Euler, Jahrgang 1926, ein Beispiel ist. Sie fühlten sich als die amnestierte Generation, und so wurden sie von den Alliierten auch genannt, eine Generation, die nicht immun war gegen den Nationalsozialismus, aber wegen ihrer Jugend freigesprochen: »Wir waren vom Jahrgang her amnestiert«, sagte mir Ingeborg Euler in einem Zeitzeugengespräch 1993, »ganz egal, ob jemand beim BDM oder bei der Hitlerjugend gewesen sein mochte: vom Jahrgang her amnestiert.« So gab es damals in Berlin auch ein Jugendkabarett mit dem Namen ›Die Amnestierten‹.

Die Liebesgedichte aus ihren letzten Lebensjahren gelten einem Mann, den Susanne Kerckhoff nach dessen Rückkehr aus dem Exil in Mexiko in Berlin kennen lernte: Georg Stibi. Er, ein kommunistischer Intellektueller (1901–1982), Journalist und ehemaliger Spanienkämpfer, schien ihr – nach der Trennung von ihrem Ehemann Hermann Kerckhoff – genau der Partner zu sein, mit dem zusammen sie ihre gesellschaftlichen wie auch die persönlichsten Wunschträume verwirklichen könne. 1949 wurde er Chefredakteur der *Berliner Zeitung*. Doch die Partei, der beide Liebenden angehörten, gestattete die Ehescheidung Stibis von seiner Frau nicht, die mit ihm die langen, schwierigen Jahre des Exils durchgestanden hatte. Schon nach kurzer Zeit wurde Stibi im Zuge der Misstrauenskampagne gegen die so genannten Westemigranten von seiner Funktion als Chefredakteur abgelöst.

Die Gedichte suchen nach einem Ausdruck, diese starke, die Dichterin tief ergreifende Liebesbeziehung ins sprachliche Bild zu fassen und damit durch das Wort zu bannen – zuerst das überwältigende Glück und bald darauf die zerstörerische Erfahrung des Verlusts. *Zeit, die uns liebt* oder *Abschied* (»Das war der Traum: mich so dir zu verbinden, / als wäre meine Liebe grenzenlos«) sind solche lyrischen Texte, die neben dem Glücksempfinden und der engen Verbundenheit mit dem Geliebten bereits die Verzweiflung ahnen lassen über den »Tag ohne dich«, doch auch den trotzigen Vorsatz: »ich laß dich nicht

36 Ebenda, S. 48.

Copyrighted material

allein«. In ihrer persönlich verzweifelten Lebenssituation zeigt sie sich ganz als liebende Frau, leidenschaftlich, dunkel, voller Trauer. Natur ist ihr als ein ganz starkes Motiv hilfreich. Diese letzten Gedichte sind ein Versuch, sich selber wieder zu finden, der gelingt, als sie merkt, dass ihre Lyrik mit den politisch-bekenntnishaften Texten nicht weiterkam. Das *Lied im Herbst* bekennt sich offen zur Trauer um den Verlust ihrer Liebe:

> In meinen Augen schwimmt der Regen, / sein angstbekommner Nebel ist / so schwer auf Lippen mir und Wegen, / ich glaub, weil du gegangen bist.

In ihrer Verdichtung des persönlichsten Gefühls erreicht diese Lyrik ein überindividuelles Gewicht, das sie dauerhaft macht.

Jene Gedichte sind Ausdruck einer Leidenschaft, die die junge Frau verzehrte und die für jenes Paar nicht lebbar war unter den konkreten biografischen Bedingungen. Die Texte aber sind von ergreifender Anmut und Würde, noch dort, wo sie den Todesgedanken assoziieren. Gerade diese dunklen, zuweilen auch bitteren Verse bezeugen die lyrische Stärke der Dichterin in besonders intensiver Weise. *Vorfrühling*, erst nach ihrem Tod auf der Feuilletonseite der *Berliner Zeitung* veröffentlicht, gehört zu den letzten Gedichten von Susanne Kerckhoff. Es beginnt mit den Zeilen »Satt von winterlichem Tod getrunken, / Blatt zerfallen, letztes Eis versunken«, die noch einmal die Karolinenhofer Seenlandschaft beschwören, in der sie tröstende Ruhe sucht, und schwingen aus in den Versen »Alle Dinge können nicht erwachen, / jener Strauch erfror und dieses Lachen.«

Susanne Kerckhoff war kein Mensch für sture Parteidisziplin. Sich unterordnen konnte sie nur dort, wo sie vom Sinn einer Sache absolut überzeugt war. Ihre Rigorosität in vielerlei Hinsicht kommt auch zum Ausdruck in der Frage der weiblichen Emanzipation. Sie war, gerade nach den Erfahrungen des Kriegserlebnisses und der erkannten Schuld Deutschlands, einfach nicht mehr bereit hinzunehmen, dass Männer das Maß aller politischen, sozialen und ästhetischen Werte bestimmen und Frauen dem widerspruchslos folgen sollten. Selbstbestimmung von Frauen wurde so von ihr auch als eine praktische Folge des Zweiten Weltkriegs eingefordert. Ihr Wort und ihr Tun waren in ihrem Verständnis genau so viel wert wie das von Männern. Beispielsweise setzt sie sich für eine andere junge Dichterin ein, die damals 25-jährige Annemarie Bostroem, die 1947 mit ihrem Gedichtband *Terzinen des Herzens* einen überwältigenden Erfolg hatte. Auf-

Copyrighted material

schlussreich sind Susanne Kerckhoffs Wortmeldungen in der Diskussion um diese Liebeslyrik auch für ihr poetisches Selbstverständnis. Anfang 1948 fordert eine Besprechung des Autors und Kritikers Heinz Rein im *Vorwärts* ihren Widerspruch heraus, vor allem gegen den Vorwurf des nur Privaten in Bostroems Liebesgedichten, die ans ›Pathologisch-Hörige‹ grenzten. »Ein gutes Gedicht ist niemals privat«, entgegnet sie. »Wenn es gelungen ist, das Private in künstlerische Form zu prägen, ist es nicht mehr privat. Annemarie Bostroem tritt mit ihren Versen das leider verschüttete Erbe der Else Lasker-Schüler an.« Das Abstempeln der Literatur von Frauen als Gefühlsüberschwang und als abseitiges Thema, mit dem männliche Kritiker schnell bei der Hand waren, wird von ihr vehement zurückgewiesen, eben weil sie in ihrer Poetik darauf besteht, dass erst die Verbindung von Persönlichstem und Öffentlich-Gesellschaftlichem als künstlerischer Ausdruck der neuen Zeit angemessen sei. In der Verteidigung von Annemarie Bostroem und ihrer Lyrik verteidigt Susanne Kerckhoff ihre eigene Subjektivität und Weiblichkeit. Sie ist sich bewusst, dass sie selber noch auf dem Wege ist und nicht alles, wozu sie sich bekennt, bereits in ästhetisch-literarische Leistung umzusetzen vermag. Doch insistiert sie auf dem Recht der Lyrik, ein Thema in der ihr gemäßen künstlerischen Ausdrucksform zu realisieren.

Mit den Auffassungen der SED geriet sie auch in solchen Fragen in Kollision, die viel stärker die öffentliche Meinung angingen als ihr Liebesverhältnis. Ein Konflikt in ihrer journalistischen Tätigkeit eskalierte mit ihrem *Offenen Brief an Nico Rost* in der *Berliner Zeitung* vom 19. Oktober 1949. Darin hatte sie das Buch *Goethe in Dachau* des niederländischen jüdischen Schriftstellers besprochen und dem Autor polenfeindliche Tendenzen vorgeworfen. Sie hielt ihm entgegen, dass heute, da in den Ländern Osteuropas Volksdemokratien aufgebaut würden, jegliche solche Äußerung schädlich sein müsse. Daraufhin konterte wenige Tage später Stephan Hermlin in der *Täglichen Rundschau* mit dem Artikel *Offener Brief an die falsche Adresse* und warf Susanne Kerckhoff, wohl zu Recht, ein falsches Verständnis der besagten Passagen in Nico Rosts Buch vor. Rost habe selbst als Opfer der Faschisten im KZ Dachau gesessen und könne besser als die Verfasserin beurteilen, dass jene polnischen Häftlinge, deren unangenehmes und nationalistisches Auftreten er beschreibe, eher mit den Nazis sympathisierten und keine polnischen Antifaschisten gewesen seien. Allerdings trug Hermlin sein Anliegen in einem höhnischen, beinahe zynischen Ton vor und versuchte damit, die Publizistin, die

Copyrighted material

er als ›eine Berliner Redaktrice und Schriftstellerin‹ bezeichnete, insgesamt lächerlich zu machen. Es müssen offensichtlich, über die Verteidigung eines antifaschistischen jüdischen Autorenkollegen hinaus, bei Hermlin noch andere Empfindlichkeiten im Spiele gewesen sein. Susanne Kerckhoff antwortete auf ihrer Feuilletonseite auf Hermlins Angriff. In dem wechselseitigen Schlagabtausch wird deutlich, worum es tatsächlich ging: Zum einen um Auffassungen zu parteilicher Kunstkritik, zum anderen um die Möglichkeit des Kritikübens an Antifaschisten, auf der Susanne Kerckhoff auch sonst in ihren Feuilletons bestand, wenn sie ihr von der Sache her gerechtfertigt erschien. Sie wehrte sich dagegen, dass bestimmte Menschen a priori unantastbar sein sollten, nur weil sie Genossen sind oder von jüdischer Herkunft. Die Autorin war durch diese Angelegenheit, die ihr eine Parteirüge einbrachte, zutiefst verstört. Waren es doch ihre eigenen Genossen, denen sie sich verbunden fühlte und von denen sie nun bloßgestellt wurde.[37] Es war insgesamt eine politisch unruhige Zeit voller Misstrauen und Vorwürfe gegen die Westemigranten unter den Heimkehrern. So hatten sich Georg Stibi und seine Frau Henny im November 1949 in der Affäre um den als westlichen Agenten verdächtigten Noel H. Field vor der Zentralen Parteikontrollkommission der SED zu rechtfertigen.[38] Das alles heizte die Situation weiter auf und machte sie für Susanne Kerckhoff zunehmend unerträglich.

Depressive Stimmungen müssen zugenommen haben. Gegen Ende ihres Lebens ist sie unzufrieden mit vielem, was sie geschrieben hatte. Vielleicht ahnte sie, wie sehr sie ihre Sehnsucht nach einer idealen, gerechten menschlichen Gesellschaft und nach rückhaltloser Liebe mit politischer Tagesaktivität kompensiert hatte. Die hatte sie aufgerieben, ohne sie aber glücklich zu machen. Susanne Kerckhoff bemerkte wohl in ihrer letzten Lebenszeit, dass die geistig-kulturelle Erneuerung, so wie sie es sich erhoffte, nicht ohne Rückschläge und Zugeständnisse vor sich geht. Offenbar gehörte sie zu denjenigen, die es schwer aushalten konnten, ihre Ideale nicht verwirklicht zu sehen. Enttäuschung war ein handfester Grund ihrer Verzweiflung. Hinzu

37 In einem Gespräch, das ich im April 1994 mit Stephan Hermlin darüber führte, betonte er, dass er seinen scharfen Angriff auf Susanne Kerckhoff später bedauerte, da er sie persönlich doch schätzte und das, was sie schrieb, sympathisch fand.

38 Später wurde Georg Stibi als Botschafter eingesetzt und war von 1961–1974 stellv. Außenminister der DDR.

Copyrighted material

kam der Verlust ihrer Kinder, der sie zunehmend belastete. Auch die Sehnsucht nach ihnen konnte sie nur noch in Gedichten kompensieren. Die letzten Fotografien zeigen die zierliche schwarzhaarige Frau beinahe verhärmt – das strahlende Lächeln, von vielen gerühmt, ist aus ihrem Gesicht verschwunden.

Das stärkste Zeichen ihrer Ausweglosigkeit ist gewiss ihr Freitod. In einem Moment der Mutlosigkeit nahm sich Susanne Kerckhoff am 15. März 1950 in Berlin-Karolinenhof das Leben. Sie hinterließ einen Abschiedsbrief, aus dem Eta Harich-Schneider, die zu der Zeit in den USA lebte, zitiert:

> An meine Freunde / Die Ursache, die im wesentlichen meinen Selbstmord bewirkt, ist der Verlust meiner Kinder. Meine letzten Gedanken gelten, trotz meiner persönlichen Schwäche, ganz allein dem Gedeihen der Deutschen Demokratischen Republik, der ich stärkere und fähigere und tapferere Menschen wünsche, als ich es bin.[39]

Die Mutter wusste um die Todessehnsucht ihrer Tochter Susanne, die bereits einmal im Pubertätsalter zu einem Selbstmordversuch geführt hatte. Doch in der Todesstunde war niemand bei ihr.

Nun gerät Susanne Kerckhoff zu einem Streitfall zwischen Ost und West, wird ihr Freitod innerhalb des Kalten Krieges fast dankbar als Präzedenzfall in der Presse funktionalisiert. Wie ihr Abschiedsbrief bezeugt, konnte das Motiv ihres Todes nicht unverblümt der Partei angelastet werden. Dennoch setzt der Schlagabtausch sofort ein. Die in Westberlin erscheinende Zeitung *Der Abend* unterstellt diesem Freitod politische Gründe, die *Berliner Zeitung* wiederum lastet die Ursachen ihres verlorenen Lebensmutes jenem westdeutschen Gericht an, das die Kinder dem Vater zugesprochen hatte. Hermann Kerckhoff allerdings setzt sich in einer Presseerklärung für ein unverzerrtes Andenken an seine Frau ein.[40] Susanne Kerckhoff wurde auf dem Waldfriedhof Berlin-Grünau beigesetzt.

39 Harich-Schneider (wie Anm. 8), S. 74. Ebenso zitiert bei Hans Borgelt: Das war der Frühling von Berlin, München 1980, S. 394.

40 Hermann Kerckhoff schrieb, gerichtet an den Chefredakteur des *Abend*: »Sie schreiben in Ihrer Zeitung vom 17. März 1950: ›Von den Kindern, die im Leben Frau Kerckhoffs eine geringe Rolle spielten, kann man schweigen.‹ Als Vater von Susanne Kerckhoffs Kindern muß ich Ihnen sagen, daß Susanne Kerckhoff ihren Kindern stets eine hingebungsvolle Mutter war und unter der Trennung von ihren Kindern unsagbar schwer gelitten hat, aber ich wußte

Copyrighted material

Arnold Zweig, der berühmte und verehrte Schriftstellerfreund, aus dem Exil in Palästina nach Berlin zurückgekehrt, beschwört in seinem Nachruf *An die Abwesende*, tief erschüttert vom Tod der jungen Dichterin, die Erinnerung an die von ihr gehörten Gedichte:

> Es war Herbst, als Du sie in unserem Garten vorlasest, und dort, wo Deine Blicke durch entlaubtes Geäst den Himmel suchten, duften jetzt die veilchenfarbenen Dolden des Flieders; dort aber, wo Du saßest auf dem Rasen und Deine Verse sprachst, blühen jetzt blasse Tulpen und wiegen sich auf den schlanken Stielen, als wären sie auf Dein Geheiß entstanden und von Deinen Rhythmen gesät worden. Das grüngoldene Licht zwischen den großen und alten Bäumen des Parks hätte Dich begeistert und vielleicht zum Weiterleben verführt [...].[41]

nicht, wie ich in dieser Situation, die nur uns anging und die ich nicht in die Öffentlichkeit bringen will, dem geliebtesten Menschen helfen konnte. Ich empfinde es als meine Pflicht meiner toten Frau gegenüber, Ihnen das zu sagen, und ich empfinde es als Ihre Pflicht, zur Wiederherstellung der Ehre einer Mutter, dies zu veröffentlichen. Gez. Hermann Kerckhoff, z. Z. Berlin, den 17. 3. 1950«. In: Berliner Zeitung, 21. März 1950.

41 Arnold Zweig: An die Abwesende. In: Kerckhoff (wie Anm. 7), S. 6.

Copyrighted material

1930
1940
1950
1960

Christine Künzel

Satire und Groteske als Mittel der Dekonstruktion (klein-)bürgerlicher Rituale und Mythen Gisela Elsner

> Ich sehe immer nur meine Aufgabe darin, die Mißstände der bürgerlichen Gesellschaft zu entlarven.[1]

Literaturgeschichte ist Selektionsgeschichte, und als solche entwickelt sie ihrerseits die Geschichte veränderlicher Vorlieben und Prinzipien – das hat die andauernde Diskussion über einen Literaturkanon mehr als deutlich gemacht.[2] Da die Bedeutung eines Literaturkanons – nicht zuletzt vonseiten der feministischen Literaturwissenschaft – spätestens seit den 1970er Jahren in Kritik geraten und Legitimationsproblemen ausgesetzt ist[3], erscheint es nicht nur angebracht, sondern auch legitim, das Augenmerk einmal auf die Ränder des Literaturbetriebs zu lenken, auf eine (fast) vergessene Autorin und ihr Werk. Leider findet das Werk der radikalsten – und womöglich bedeutendsten – weiblichen Satirikerin der bundesdeutschen Gegenwartsliteratur in der Literaturwissenschaft heute kaum mehr Beachtung. Und

1 Gisela Elsner in einem Interview mit Donna L. Hoffmeister. In: Donna L. Hoffmeister: Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle. Gespräche mit Schriftstellern über Arbeit in der Literatur (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 382), Bonn 1989, S. 103–119, hier S. 112.

2 Vgl. Renate von Heydebrand (Hrsg.): Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen, Stuttgart/Weimar 1998; Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literarische Kanonbildung (= Text + Kritik Sonderband IX/02), München 2002.

3 Vgl. Renate von Heydebrand, Simone Winko: Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Betrachtungen und systematische Überlegungen, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994), Heft 2, S. 96–172.

Copyrighted material

das, obwohl sie als Wegbereiterin für jüngere Autorinnen wie Elfriede Jelinek betrachtet werden muss und ihre Werke nicht minder provokant waren und immer noch sind.

In den Feuilletons wurde sie als »schreibende Kleopatra«[4], als »Sphinx«[5], als »Meduse«[6], »femme fatale«[7] und »Amazone mit dem bösen Blick«[8] gefeiert und gefürchtet. Ihre Markenzeichen: Perücken im ›Kleopatra-Look‹ und mit dicken Lidstrichen schwarz umrandete Augen.

> Mit rauher, vernehmlicher, lakonisch fränkischer Stimme schockierte sie mit Vorliebe die mondäne Welt, für die sie sich maskierte. In provokanter Exzentrik. Mit Kleopatra-Look, hohen Stöckelabsätzen, Kostbarem aus Leder und Pelz. Stets kostümiert für das Theater Leben. Mit Perücke und starrer Unnahbarkeit.[9]

Gisela Elsner ist ein »Sonderfall« in der deutschen Literaturgeschichte, ihre Romane und Erzählungen sind gewissermaßen »Unikate«[10]. Doch außer den zahlreichen kontroversen Zeitungskritiken, die sich mit dem Werk und dem literarischen Auf- und Abstieg der Autorin beschäftigten, liegen bis heute kaum ernsthafte, geschweige denn umfangreichere Arbeiten zum Werk Elsners vor.[11] Auch der Film *Die*

4 Vgl. Wend Kässens, Michael Töteberg: Gisela Elsner. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG), 42. Nlg., München 1992, S. 1–12, hier S. 2 und auch Marlis Gerhardt: Gisela Elsner. In: Heinz Puknus (Hrsg.): Neue Literatur der Frauen: Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart, München 1980, S. 88–94, hier S. 88.

5 Walter Widmer: Die Züchtung von Riesenzwergen. In: Die Zeit, 29. 5. 1964.

6 Werner Wieberneit: Viel Lärm um einen Riesenzwerg. In: Der Tagesspiegel, 9. 8. 1964.

7 Gerhard Armanski: »Als wäre gerade dies, der Mensch, das Allerschlimmste«: Gisela Elsner und die Nachtschattengewächse der Normalität. In: Ders. (Hrsg.): Fränkische Literaturlese, Würzburg 1998, S. 37–53, hier S. 38.

8 Gisela Elsner: Autorinnen im literarischen Ghetto. In: Kürbiskern (1983), Heft 2, S. 136–144, hier S. 137.

9 Friedrich Hitzer: Hinterließ Brandmale und verglühte: Zum Tod von Gisela Elsner. In: Freitag, 29. 5. 1992, S. 11.

10 Gerhardt (wie Anm. 4), S. 88.

11 Die einzige umfangreichere Arbeit hat bisher Christine Flitner vorgelegt. Vgl. Dies.: Frauen in der Literaturkritik: Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland (= Frauen in der Literatur-

Copyrighted material

Unberührbare (1999), der eine Hommage des Regisseurs Oskar Roehler an seine Mutter, eben jene Autorin, sein sollte, hat an dieser Situation nicht viel verändert, sorgte aber dafür, dass der Schauspielerin Hannelore Elsner, die ironischerweise auch noch den Nachnamen mit der heute Unbekannten teilt, ein großartiges Comeback gelang und sie seither mit der kaum beachteten schreibenden Namensschwester verwechselt bzw. identifiziert wird. Obwohl Elsner ein beachtliches Werk hinterlassen hat – in knapp 30 Jahren verfasste und veröffentlichte sie neun Romane, zwei Bände mit Erzählungen, einen Band mit gesammelten Aufsätzen, drei Hörspiele und eine Oper – dürfte außer den 1995 und 2001 neu aufgelegten *Riesenzwergen* jedoch heute kaum ein anderes Werk mehr bekannt sein. Im Buchhandel sind inzwischen immerhin vier Romane – darunter auch die gerade erschienene deutschsprachige Erstveröffentlichung des Romans *Heilig Blut*[12] – als Neuauflagen zu haben. Die überraschend ausführliche und prominente Berichterstattung zum 70. Geburtstag Elsners im Mai 2007 gibt Anlass zu der Hoffnung, dass der Autorin Gisela Elsner, die sich im Mai 1992 im Alter von 55 Jahren das Leben nahm, in absehbarer Zeit möglicherweise ein literarisches Comeback beschieden werden könnte.

Die literarische Karriere Elsners beginnt mit einer Einladung zu einer Lesung bei der ›Gruppe 47‹. Eigentlich entdeckt hatte Hans Magnus Enzensberger die Autorin in seinem Band *Vorzeichen* (1962). Enzensberger war es auch, der in diesem Zusammenhang das viel zitierte Label der Autorin als »Humorist[in] des Monströsen«[13] geprägt hatte. Die Tatsache, dass die meisten späteren Werke Elsners nicht nur vergessen wurden, sondern im Nachhinein auch eine pauschale Abwertung erfuhren, verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass der Erstling *Die Riesenzwerge* rückblickend erhöht und zum bedeutendsten Werk der Autorin stilisiert wurde.[14] Auseinandersetzun-

geschichte, Bd. 3), Pfaffenweiler 1995. Es ist jedoch ein Sammelband erschienen, der sich aus den Vorträgen eines ersten Elsner-Symposiums zusammensetzt, das anlässlich des 70. Geburtstags der Autorin stattfand: Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner, hrsg. v. Christine Künzel, Hamburg 2009.

12 Gisela Elsner: Heilig Blut, hrsg. und mit einem Nachwort versehen v. Christine Künzel, Berlin 2007.

13 Vgl. Enzensbergers Einführung zu: Ders. (Hrsg.): Vorzeichen – Fünf neue deutsche Autoren, Frankfurt/M. 1962, S. 15.

14 Vgl. Flitner (wie Anm. 11), S. 50–59.

Copyrighted material

gen mit ihrem Hausverlag Rowohlt führten Ende der 1980er Jahre zum endgültigen Bruch und stürzten Elsner in eine tiefe Krise. Nachdem der Verlag keine Neuauflagen ihrer Romane mehr herausbrachte, die neuen Werke nicht mehr publizieren und die Lagerbestände zu Billigpreisen auf dem Markt anbieten wollte, warf Elsner dem Rowohlt-Verlag in einem Brief vom 16.1.1991 die ›Verramschung‹ ihres Werkes vor. Zur gesellschaftlichen und literarischen Isolation der Autorin hat sicherlich nicht nur der Beitritt zur DKP im Jahr 1977 und das Festhalten an kommunistischen Ideen und Utopien beigetragen, sondern im Wesentlichen auch ihr literarisches Programm, das sich schwer verorten ließ und sich stets quer zu allen Moden stellte.

> Gisela Elsners Prosa war vom ersten Moment an sperrig. Die klare und strenge Sprache, die artistisch hergestellte Kälte, die Distanz zu ihren Figuren und zum Teil auch die Themen paßten nicht in die soeben neu eingerichtete Nische ›Frauenliteratur‹. Ihre ›empirischen Satiren‹ [...] dekonstruieren und verfremden das vorgefundene Sprach- und Wirklichkeitsmaterial. Das bringt männlichen Autoren das positive Image eines unbestechlichen Gesellschaftskritikers ein, gilt bei Autorinnen aber rasch als unnatürliche Verweigerung des (weiblichen) Mitleids mit den Erniedrigten und Beleidigten. [...] Ihre emotionslos präsentierte Kritik an der Nachkriegsgesellschaft [...] wurde rasch als überholt abgetan.[15]

Elsner selbst hat ihre Position innerhalb der bundesdeutschen Literaturlandschaft als eine abseitige, als ›literarisches Ghetto‹ empfunden. In ihrem 1983 erschienen Essay *Autorinnen im literarischen Ghetto* zieht Elsner in einer Abrechnung mit der Literaturkritik des deutschsprachigen Feuilletons folgende Bilanz:

> Obwohl die ernstzunehmenden Schriftstellerinnen in der Bundesrepublik Deutschland nicht mehr offen diskriminiert werden, läßt sich ihre Situation nach wie vor nicht als beneidenswert bezeichnen. Es ist ihnen nämlich noch immer nicht gelungen, sich innerhalb des von Männern beherrschten Kulturbetriebs die Geltung zu verschaffen, die ihnen eigentlich zukommen müßte. Dies soll nicht heißen, daß sie etwa totgeschwiegen

15 Evelyne Polt-Heinzl: Zu früh geboren, zu früh gestorben: Gisela Elsners literarisches Schaffen im Kontext ihrer Zeit. In: Neue Zürcher Zeitung, 29.3.2003, Nr. 74, S. 80.

Copyrighted material

würden. Im Gegenteil: Niemand kann bestreiten, daß ihre Bücher bei der bürgerlichen Literaturkritik Beachtung finden. Doch könnte die Art und Weise, in der diese Bücher beachtet und rezensiert zu werden pflegen, nicht fragwürdiger sein. Wenn man in den Feuilletons die Rezensionen der Neuerscheinungen liest, die bundesdeutsche Autorinnen verfaßt haben, wird man den Verdacht nicht los, daß viele männliche Kritiker Frauen, die einer schriftstellerischen Tätigkeit nachgehen, noch immer nicht für ganz normal zu halten scheinen. Entsprechend werden die Bücher von weiblichen Autoren nur höchst selten nach den kritischen Normen und nach den ästhetischen Kriterien bewertet, die männlichen Autoren gegenüber geltend gemacht werden. Vielmehr räumt man ihnen [...], mit einer verletzenden Generosität, [...] eine Sonderstellung innerhalb der Literatur ein.[16]

»Frauenliteratur« oder »literarisches Ghetto«?

Es ist die Erfindung des Labels ›Frauenliteratur‹ Ende der 1970er Jahre[17], die Elsner in diesem Zusammenhang nicht nur für höchst problematisch, sondern zugleich auch für eine Diskriminierung hält. Mithilfe der Bezeichnung ›Frauenliteratur‹ gelinge es der Literaturkritik, »Bücher, die miteinander sprachlich und inhaltlich nichts gemein haben, über einen Kamm zu scheren, nur weil sie von Frauen verfaßt worden sind«[18]. Auch Barbara Vinken hat in ihrer Studie zur »deutschen Mutter« das Thema »Frauenliteratur« kritisch unter die Lupe genommen. Vinken begreift »Frauenliteratur« als »die institutionalisierte Sparte, in der die Angst, nicht ganz Frau zu sein, beruhigt und trotzdem das Begehren befriedigt wird, als Frau etwas mehr sein zu können«[19]. Exemplarisch sieht Vinken dieses Klischee in der Autorin Hera Lind und ihren Romanen, insbesondere in *Das Superweib* (1994), bestätigt.[20]

16 Elsner: Autorinnen im literarischen Ghetto (wie Anm. 8), S. 136.

17 Vgl. Inge Stephan, Regula Venske, Sigrid Weigel: Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts, Frankfurt/M. 1987, Vorbemerkung, S. 7.

18 Elsner (wie Anm. 8), S. 138.

19 Barbara Vinken: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos, München 2002, S. 103.

20 Ebenda, S. 103ff.

Copyrighted material

Elsners Roman *Die Zähmung* (1984) ist nur auf den ersten Blick ein Eheroman, die *Chronik einer Ehe*, wie der Untertitel lautet. Wirft man einen genaueren Blick auf Inhalt und Handlung des Romans, so stellt sich heraus, dass es sich gleichermaßen um eine Kritik des zeitgenössischen bundesrepublikanischen Literaturbetriebes zu Beginn der 1980er Jahre handelt. In der für Elsner charakteristischen satirischen Art schildert der Roman *Die Zähmung* die Entstehung und Vermarktung eines ›Frauenromans‹.

Bettina Begemann, die auf der Beibehaltung ihres Mädchen-, sprich Künstlernamens besteht, verdient den Lebensunterhalt für sich und ihren Ehemann Alfred Giggenbacher mit der Produktion von Kurzfilmen für das Kulturmagazin einer Fernsehanstalt[21] und neidet ihrem Mann den Ruhm, den er gerade mit seiner Schriftstellerei zu erlangen scheint. Nach einem Lyrikband, der kaum Beachtung fand, debütiert Giggenbacher mit einem durchaus gelungenen Theaterstück, das für Schlagzeilen sorgt und ihm die Möglichkeit gibt, an einem Roman zu arbeiten. Doch der Roman wird nie vollendet, stattdessen tritt Bettina Begemann eine Karriere als Autorin an. Als Bettina eines Tages den berühmt berüchtigten Dissidenten Ludolf Sühlchen, über den sie einen Kurzfilm drehen soll, zum Essen nach Hause einlädt, ermutigt dieser sie dazu, sich selbst als Dichterin zu probieren. So nimmt das Schicksal seinen Lauf und Bettina versucht sich in der Rolle der Romanautorin:

> Der Schaden, den der Dissident mit seinen unerwiesenen Behauptungen über Bettinas brachliegende Fähigkeiten angerichtet hatte, wurde für Giggenbacher in den darauffolgenden Wochen ersichtlich. Trotz seiner Bemühungen, Bettina von ihrem Vorhaben abzubringen, wurde bei ihr der Gedanke, einen Roman zu schreiben, zur fixen Idee. Daß sie nicht wußte, worüber sie einen Roman schreiben sollte, beunruhigte sie zunächst in keiner Weise. Obwohl sie sich nicht darüber im klaren war, was sie zu sagen hatte, war sie überzeugt davon, daß sie etwas zu sagen hatte. Auch meinte sie, daß sie es nicht hätte verantworten können, wenn sie ihre noch gärenden Erkenntnisse der Mitwelt vorenthalten würde.

21 Vgl. Gisela Elsner: Die Zähmung, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 9. Der Roman ist als Neuauflage 2002 im Verbrecher Verlag Berlin mit einem Nachwort von Tjark Kunstreich erschienen.

Copyrighted material

> Von einem Sendungsbewußtsein beseelt, dem etwas Blindwütiges innewohnte, saß sie bis tief in die Nacht hinein an ihrem Schreibtisch, auf dem außer einem dicken Packen Papier und einem leeren Ordner Notizblöcke, Wörterbücher und Synonymlexika bereitlagen, und wartete auf den Augenblick, da sie von Inspiration überflutet werden würde. Aber die Inspirationen, die ihren Geist wie Zugpferde in Bewegung hätten setzen sollen, stellten sich nicht ein. Die Diskrepanz zwischen ihrem unzähmbaren schöpferischen Drang und ihrer lähmenden Einfallslosigkeit rieb sie auf. Mit rotgeäderten Augen und wirren Haaren irrte sie durch die Wohnung. Ehe sie ihre schöpferische Tätigkeit überhaupt aufgenommen hatte, machten ihr schöpferische Krisen zu schaffen.[22]

Als sich auch nach Wochen die Inspiration nicht einstellen will, macht Bettina zunächst ihre Umwelt, sprich die Anwesenheit ihres Mannes und ihrer kleinen Tochter und die Atmosphäre in dem gutbürgerlichen Stadtviertel, in dem die Familie lebt, verantwortlich für ihre Schreibblockade.

> Warum sie noch immer nicht wußte, worüber sie einen Roman schreiben sollte, war ihr ein Rätsel. Ein historisches Thema kam ihrer mangelnden Kenntnisse wegen nicht infrage. Eher reizte sie ein aktuelles Thema. Sie dachte an die Umweltverschmutzung, an das Wettrüsten, an die Arbeitslosigkeit und an den Mietwucher. Weil sie der Ansicht war, daß die Umweltverschmutzung wenig hergab, versuchte sie, sich erst in die Mentalität eines Rüstungsfabrikanten und dann in die Mentalität eines Arbeitslosen einzudenken. Doch dies gelang ihr nicht. Nachdem sie auch die Idee, sich mit dem Mietwucher zu befassen, verworfen hatte, sagte sie sich, daß sie am sichersten liefe, wenn sie über sich selber schriebe. Angestrengt überlegte sie, welche Ereignisse aus ihrem Leben sie schildern sollte. Aber es fielen ihr nur Vorkommnisse ein, die entweder so weit zurücklagen, daß sie sie nicht mehr berührten, oder so banal waren, daß sie jeder Beschreibung spotteten.[23]

22 Elsner (wie Anm. 21), S. 147f.

23 Ebenda, S. 150f.

Copyrighted material

Also beginnt Bettina Begemann in den folgenden Wochen, den Erlebnissen anderer Menschen, der Atmosphäre anderer Milieus nachzujagen, um zu sehen, ob diese nicht schriftstellerisch auszubeuten wären. Doch stellen sich auch diese Abenteuer als relativ belanglose Erlebnisse heraus. Erst ein Vergewaltigungsversuch liefert das zentrale Erlebnis, um daraus einen Roman zu kreieren.[24] Um in Ruhe arbeiten zu können, mietet Bettina sich ein Apartment, in das sie sich zurückziehen kann. Als ihr Roman schließlich fertig ist, verkauft sie ihn an einen Verlagskonzern, »der einen literarischen Verlag nach dem anderen verschlang und außer Bestsellern auch Schallplatten und Kassetten sowie Papierservietten, Tapeten, Klebefolien, Brathähnchen, Fertigsuppen und Strumpfhosen auf den Markt warf.«[25] Die Bewertung ihres Ehemannes und Schriftstellers Alfred Giggenbacher fällt entsprechend nüchtern aus:

> Nachdem Giggenbacher den Roman, dessen Titel MIRANDA lautete, gelesen hatte, verstand er, [...] warum der Mockkonzern das Buch in einer Erstauflage von immerhin 50 000 Exemplaren herausbringen wollte. Es strotzte vor hochgestochenen Banalitäten, Binsenweisheiten, die gewichtig wie Erkenntnisse vorgebracht wurden, und billigen Spannungseffekten. Damit der Eindruck entstand, daß es sich um ein niveauvolles Buch handelte, war sattsam Bildungsgut eingestreut, das darauf hinwies, wie belesen die Verfasserin war. [...] Die gewichtige Plattheit und die schnoddrige Sentimentalität, die in dem Roman zum Ausdruck kamen, widerten ihn gleichermaßen an wie die Unerschrockenheit, mit der Bettina ihre Heldinnen und Helden über die sogenannten letzten Dinge räsonieren ließ. Am peinlichsten fand er indes die poetischen Partien, die durch eine hemmungslose Reihung falscher Metaphern gekennzeichnet waren.[26] [...]
>
> Es verblüffte Giggenbacher, was die Rezensenten alles in das Buch hineininterpretierten. Sie behaupteten, daß den Roman MIRANDA kein Mann hätte schreiben können. Sie sahen in dem Roman einen Niederschlag des Ewigweiblichen. Sie redeten von einer weiblichen Ästhetik. Sie lobten Bettinas Einfühlungs-

24 Ebenda, S. 156f.
25 Ebenda, S. 214.
26 Ebenda, S. 214f.

Copyrighted material

vermögen. Die Heldin Miranda wurde als die Verkörperung der emanzipierten Frau schlechthin bezeichnet.[27]

Satire und Groteske als geschlechtsspezifische Genres?

So macht Elsner auch in ihrem Roman *Die Zähmung* auf die Gefahren und Probleme aufmerksam, die mit der Proklamation einer ›weiblichen Ästhetik‹ verbunden sind – ein Thema, das in den feministischen Literatur- und Kunstwissenschaften Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre gerade auch im Kontext der Auseinandersetzung mit den Werken Elfriede Jelineks engagiert diskutiert wurde. Die Behauptung einer ›weiblichen Ästhetik‹ berge die Gefahr, essentialistische bzw. biologistische Aspekte der Geschlechterdifferenz fortzuschreiben, indem weibliche Kunst/Literatur auf Kriterien festgeschrieben werde, die sich mit den altbekannten Weiblichkeitsstereotypen decken: autobiografische Züge, Sensibilität, Emotionalität, Inkonsequenz und Irrationalität, Selbstbespiegelung und Selbstfindung. Werte wie »Originalität, Objektivität, Sachlichkeit, die Fähigkeit, logisch zu denken, die Fähigkeit, größere Zusammenhänge zu erfassen, sowie die Souveränität, die durch Witz, Satire und Ironie zum Ausdruck kommt«[28], blieben somit auch weiterhin ausschließlich für männliche Autoren reserviert.

In Elsners Bestandsaufnahme deutet sich nicht allein die Frustration einer Autorin an, die in der bundesdeutschen Literaturlandschaft nie einen wirklichen Ort gefunden hat und die ab dem Beginn der 1980er Jahre – nicht zuletzt auch bedingt durch die Popularität der neu eingerichteten Nische ›Frauenliteratur‹, in die ihre Werke so gar nicht passen wollten – mit dem Abgleiten in eine zunehmende literarische Bedeutungslosigkeit und damit verbunden auch mit massiven finanziellen Problemen zu kämpfen hatte. Es ist zugleich eine Abrechnung mit dem Betrieb der Literaturkritik, der Autorinnen wie Elsner, die sich einem nach wie vor als ›maskulin‹ bezeichneten Genre widmen, nämlich der Satire und Groteske, in ein ›literarisches Ghetto‹ drängt. »Satiren«, so Elsner in einem Interview von 1978, »galten wie Bordellbesuche ausschließlich als Männersache«[29]:

27 Ebenda, S. 226.

28 Elsner (wie Anm. 8), S. 141.

29 Gisela Elsner: Vereinfacher haben es nicht leicht. In: Kürbiskern (1978), Heft 1, S. 123–126, hier S. 123.

Copyrighted material

> Vor mir gab es Schriftstellerinnen wie Ina Seidel, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Ilse Aichinger. Ich war die erste Frau, die eine Satire, nämlich Die Riesenzwerge schrieb.[30]

In einem 1992 erschienenen Sammelband hatte die Literaturwissenschaftlerin Christiane Rasper bereits darauf hingewiesen, dass »die Spezifika ›weiblicher‹ Satire bisher [...] noch nicht zum Gegenstand theoretischer Überlegungen innerhalb der Satire-Forschung gemacht worden«[31] seien. Daran hat sich bis heute (leider) nichts geändert. In den letzten Jahren sind zwar umfassende Studien zu den literarischen Genres der Groteske und Satire vorgelegt worden, doch thematisiert kaum eine der Arbeiten die problematische Stellung weiblicher Autoren und ihrer Werke.[32] In seiner jüngsten Studie zur literarischen Tradition der Satire spricht Charles A. Knight im Hinblick auf das Genre von einer »gender exclusivity« und davon, dass es sich bei der Satire um »more-or-less a masculine genre«[33] handele. Auch die feministische Literaturwissenschaft hat sich dieses Themas bisher nicht angenommen.[34] Der problematische Status von Autorinnen, die sich des Genres der Satire und/oder Groteske bedienen, mag damit zusammenhängen, dass die literarische Haltung, die in satirischen Texten steckt, ein Aggressionspotential in sich birgt, das letztendlich auf Destruktion ausgerichtet ist.[35] Betrachtet man die Geschichte weiblicher Schreibweisen, so lässt sich feststellen, dass Aggressivität, Brutalität und Negativität literarische Verfahren sind, die sich nur wenige Autorinnen zu eigen gemacht haben. Auch in der aktuellen Literatur von Autorinnen bilden satirische oder gar groteske Texte die Ausnahme.

30 Gisela Elsner in einem Interview am 12. August 1985. In: Hoffmeister (wie Anm. 1), S. 116.

31 Christiane Rasper: Lust-Mörderinnen in der Sprache: Satirische Texte von Frauen und ihr kämpferisches Potential. In: Helga Grubitzsch, Maria Kublitz, Dorothea Mey, Ingeborg Singendonk-Heublein (Hrsg.): Frauen – Literatur – Revolution, Pfaffenweiler 1992, S. 291–299, hier S. 292.

32 Peter Fuß spricht das Problem in seiner Studie zur Groteske überhaupt nicht an. Vgl. Ders.: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, Köln u. a. 2001. Charles A. Knight deutet in der Einleitung zu seiner Arbeit lediglich auf die Problematik hin, verfolgt das Thema aber nicht weiter. Vgl. Ders.: The Literature of Satire, Cambridge, New York 2004.

33 Knight (wie Anm. 32), S. 6.

34 Vgl. Rasper (wie Anm. 31), S. 292.

35 Vgl. ebenda, S. 291.

Copyrighted material

Eine Erklärung für die weibliche Zurückhaltung bei der Erschließung des Terrains grotesker und satirischer Schreibweisen hängt sicherlich mit bestimmten Widersprüchen zusammen, die sich aus dem gesellschaftlichen Status der Frau ergeben. Ihre Festschreibung auf das ›andere Geschlecht‹ und die dadurch bedingte paradoxe Situation des Teilhabens an und zugleich Ausgeschlossenseins von der Kultur[36] führen zu Widersprüchen, die sich auch in den Werken von weiblichen Autoren niederschlagen:

> Satire setzt das tiefe Gefühl von gesellschaftlicher, kultureller Teilhabe voraus. Nur die Mitglieder eines Clubs dürfen sich über denselben lustig machen.[37]

Betrachtet man die Rezensionen zu satirischen und grotesken Texten von Autorinnen, so scheint sich diese These zu bestätigen. Man gewinnt den Eindruck, als würden Ironie, Spott, Polemik und Sarkasmus ausschließlich den männlichen Vertretern der schreibenden Zunft zugestanden:

> In der Geschichte sind Frauen denn auch eher in der Rolle der Verlachten als der Lachenden vorzufinden; eher sind sie Objekt von Spott, Witzen, Zoten und Gelächter, als daß sie selbst etwas zu lachen hätten.[38]

Autorinnen, die sich satirischer und/oder grotesker Schreibweisen bedienen, werden von männlichen Kritikern schnell als unweiblich, als »Hexen mit dem bösen Blick«, als »abgefeimte Biester« oder »Luder« diffamiert.[39]

Satire und Groteske zeichnen sich gegenüber anderen Textgenres durch eine besondere Abhängigkeit zwischen Text und außertextuel-

36 Vgl. Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. In: Irene Dölling, Beate Krais (Hrsg.): Ein alltägliches Spiel: Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1997, S. 153–217, hier S. 196ff.

37 Hilde Wackerhagen: Warum schreiben Frauen so wenig Satiren? In: Susann Heenen (Hrsg.): Frauenstrategien, Frankfurt/M. 1984, S. 138–166, hier S. 139.

38 Sigrid Weigel: Das schaudernde Lachen von Frauen – satirische Schreibweisen. In: Dies.: Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 170–175, hier S. 172.

39 Vgl. Rasper (wie Anm. 31), S. 292.

Copyrighted material

len Bezügen aus[40], die eine politische Interpretation impliziert. Wesentliches Gestaltungsprinzip der Satire ist das Anschreiben gegen Ordnungen, Ziel ist die Darstellung und Kritik von Herrschaftsverhältnissen verschiedenster Art. Bei den Beispielen von Satiren und Grotesken weiblicher Autorinnen betrifft das sowohl Auswirkungen patriarchaler Ordnungen, insbesondere des Faschismus und des Kapitalismus, als auch Themenbereiche wie Religion, Sexualität und Diskurse um literarische Meisterschaft.[41]

Frauen waren und sind im Wesentlichen (noch) von der aktiven Produktion von und Teilhabe an Herrschaftsdiskursen ausgeschlossen, wohl aber sind sie deren Gegenstand. Dieser Objektstatus ist es, der von Satirikerinnen aufgebrochen wird: Satirisches Schreiben ermöglicht Autorinnen auf besondere Weise, sich den geltenden Bedeutungen, den herrschenden Sprachspielen und ihrer normativen Gewalt zu entziehen und damit den Boden zu bereiten für emanzipative Denk-, Sprech- und Handlungsformen. In der Dekonstruktion von Mythen, welche die Herrschaft legitimieren sollen, sind Satire und Groteske effektive Mittel zur ideologiekritischen Arbeit an herrschenden Diskursen.

Anstatt Autorinnen, die sich satirischer und/oder grotesker Schreibweisen bedienen, als Ausnahmen in ansonsten männlich dominierten Genres darzustellen, wäre es sinnvoller, Groteske und Satire als eine Kulturtechnik zu begreifen, die es Autorinnen ermöglicht, den Klischees der so genannten ›Frauenliteratur‹ zu entkommen und schwarzen Humor im Sinne einer subversiven Schreibtechnik einzusetzen. Möglicherweise bietet sich das Genre der Groteske und Satire gerade deshalb als subversive Schreibtechnik an, weil die Satire selbst als eine parasitäre Form (»parasitic form«)[42] fungiert, die sich anderer Genres und Stoffe bedient, diese jedoch in ihrem Sinne manipuliert, verzerrt, dekonstruiert.

40 Vgl. Jörg Schönert: »Wir Negativen« – Das Rollenbewußtsein des Satirikers Kurt Tucholsky in der ersten Phase der Weimarer Republik (1918–1924). In: Irmgard Ackermann (Hrsg.): Kurt Tucholsky: Sieben Beiträge zu Werk und Wirkung, München 1981, S. 46–88, hier S. 54.

41 Vgl. Claudia Benthien, Inge Stephan: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Meisterwerke – Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert, Köln u. a. 2005, S. 9–19; zu Gisela Elsner vgl. ebenda: Christine Künzel: Gisela Elsner – Die Riesenzwerge (1964), S. 93–109.

42 Vgl. Knight (wie Anm. 32), S. 203.

Copyrighted material

Doch bei aller Diskussion um die Genres, die Elsners Texte zu bedienen scheinen, darf keineswegs die Perspektive der Autorin vergessen werden, die stets darauf hingewiesen hat, dass es sich um eine Form ›realistischen‹ Erzählens bzw. ›realistischer‹ Darstellung handelt. Damit stellt Elsner sich in eine Tradition, die groteske und satirische Kunst nicht als Erscheinungsformen des Fantastischen oder Absurden begreift, sondern vielmehr als eine Perspektive, die sich – im Gegensatz zum herkömmlichen Realismus in Kunst und Literatur – auf Aspekte der Realität richtet, die die Kulturordnung gewöhnlich ausblendet; Bachtin spricht in diesem Zusammenhang von einem »grotesken Realismus«.[43]

Wie Gisela Elsner Satire als Strategie einsetzt, um (klein-)bürgerliche Mythen und Rituale zu entlarven, möchte ich im Folgenden an zwei Beispielen aufzeigen: an der Darstellung des Komplexes Mutter / Mutterschaft / Mutter-Kind-Dyade und an der Darstellung von Kindern.

Mütter und Mutterschaft in Elsners Romanen

Gisela Elsner hat sich nie – und das haben ihr sogar ihre ärgsten Kritiker stets hoch angerechnet – von irgendwelchen Moden und Mainstreamdiskursen beeindrucken lassen. Sie schwamm stets quer zum Strom, setzte sich sowohl inhaltlich als auch formal zwischen alle Stühle und verachtete das, was wir heute als political correctness bezeichnen. In einem *Stern*-Artikel mit dem Titel *Vom Flausch und Fluch der neuen Frau* setzte sich Elsner bereits im November 1984 nicht nur von dem pseudo-feministischen Programm einer ›neuen Weiblichkeit‹ ab, sondern erteilte auch dem damit verbundenen Konzept der ›neuen Mütterlichkeit‹ eine harsche Absage. Elsner kritisierte u. a., dass sich der Feminismus der 1980er Jahre mit elitären Scheindebatten beschäftige, die von den »unteren Schichten« völlig abgekoppelt seien und sich nicht um eine Gleichberechtigung auf der existentiell-materiellen Ebene kümmerten.

> Die Tatsache, daß die Parole der feministischen Wortführerinnen nicht Gleicher Lohn für gleiche Arbeit lautet, sondern

43 Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1995, S. 69, Hervorhebung im Original Vgl. auch Fuß (wie Anm. 32), S. 74.

Copyrighted material

> letztlich auf ein Ohne Evas Rippe kein Adam hinausläuft, zeigt nur ein weiteres Mal, daß die Frauenbewegung keine Bewegung der unteren Schichten ist.[44]

In den 1980er Jahren, zu einer Zeit, da eine zweite Welle des Feminismus gerade damit beschäftigt war, einen Katalog weiblicher Tugenden zu entwerfen, um diesen einem Kanon so genannter männlicher Eigenschaften entgegenzusetzen – man denke hier insbesondere an die von Carol Gilligan initiierte Debatte um eine weibliche Care-Ethik,[45] die die fürsorglichen Eigenschaften der Frau betonte –, gibt Elsner bereits in ihrer *Stern*-Polemik zu bedenken, dass es wohl kein Zufall sei, »[d]aß niemand auch nur die Frage aufwirft, ob die Eigenschaften, die von Weiberverächtern ebenso bedenkenlos wie von Frauenverehrern als ›weiblich‹ bezeichnet werden, tatsächlich als weiblich bezeichnet werden können.«[46] »Die Aufwertung der FRAU zum universellen Leid« habe nur zur Folge, »daß die von Weiberverächtern ersonnenen sogenannten ›weiblichen‹ Eigenschaften, derentwegen das schwache Geschlecht seit Jahrtausenden sattsam mit Geringschätzung bedacht worden ist, jetzt in den Himmel gehoben werden.«[47] Elsner formuliert hier bereits eine Kritik an einer bestimmten Richtung des Feminismus, die Barbara Vinken in ihrer Studie *Die deutsche Mutter* (2001) als »Mütterfeminismus«[48] bezeichnet.

In ihren Romanen schildert Gisela Elsner einerseits die Tücken eines Modells der Ehe als Versorgungsinstanz, in der sich emotionale und wirtschaftliche Abhängigkeit auf prekäre Art und Weise vermischen.[49] In dem Roman *Das Berührungsverbot* (1970) ist von der »bei Frauen übliche[n], bei Männern indes mißliche[n] Verquickung

44 Gisela Elsner: Vom Flausch und Fluch der neuen Frau. In: Stern, 11. 10. 1984, S. 200–204, hier S. 200. Vgl. auch Vinken (wie Anm. 19), S. 27–37.

45 Carol Gilligan: Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau, München, Zürich 1984. Die amerikanische Originalausgabe erschien 1982 unter dem Titel *In a Different Voice*.

46 Elsner (wie Anm. 44), S. 202.

47 Ebenda.

48 Vinken (wie Anm. 19), S. 14.

49 Das Thema Geschlecht, Ehe und Gewalt habe ich an anderer Stelle behandelt, vgl. Christine Künzel: Tot oder gezähmt. Gewaltbeziehungen in Gisela Elsners Romanen *Abseits* (1982) und *Die Zähmung* (1984). In: Robert Weninger (Hrsg.): Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945, Tübingen 2005, S. 111–127.

Copyrighted material

von Lebensunterhalt und Ehe«[50] die Rede. Der Versuch, aus diesem Modell auszubrechen, verläuft zumindest für die Protagonistin des Romans *Abseits* (1982) tödlich. Elsner stellt in ihren Texten verschiedene Muttertypen vor, die – wenn auch satirisch überspitzt – die Diskurse um Weiblichkeit und Mutterschaft von den späten 1970er bis zum Ende der 1980er Jahre im Wesentlichen umfassen. Auffällig ist jedoch, dass es bei Elsner immer wieder Frauen gibt, die die Mutterrolle und die damit verbundenen Erwartungen ablehnen. Elsner zeigt, wie das soziale Umfeld diesen Frauen zumeist mit Unverständnis und Ablehnung begegnet. Die Verweigerung der stereotypen Mutterrolle stellte nicht nur 1982, sondern stellt auch heute noch einen Tabubruch dar.

Lilo Besslein, die Protagonistin des Romans *Abseits* bringt nach knapp dreijähriger Ehe mit ihrem Ehemann, Ernst Besslein, ihr erstes Kind zur Welt; und zwar nicht einen Sohn, wie Ernst Besslein »insgeheim«[51] gewünscht hatte, sondern eine kleine Tochter. Zunächst scheint Lilo Besslein durchaus darauf bedacht zu sein, »die glückliche Mutter« zumindest »zu mimen«[52]. Doch als sie nach dem Besuch ihres Mannes, ihrer Eltern und Schwiegereltern wieder auf der Wöchnerinnenstation allein ist mit ihrem neugeborenen Kind, kommen ihr erste Zweifel.

> Obwohl sie das Kind neun Monate lang ausgetragen hatte, kam es ihr fremd vor. Es hätte ebensogut das Kind einer anderen Wöchnerin sein können. Mit einem gewissen Ekel beobachtete sie, wie gierig es an ihrer Brust saugte.[53]

Lilos Abneigung gegen das Stillen scheint auf ein uraltes Tabu zu verweisen, in dem sich Ess- und Sexualtrieb zu einem ›kannibalischen Begehren‹ vermischen:

> Als die erste kenntliche Sexualorganisation habe ich die sogenannte kannibale oder orale betrachten müssen, in welcher die ursprüngliche Anlehnung der Sexualerregung an den Eßtrieb

50 Gisela Elsner: Das Berührungsverbot, 1. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1970, S. 239–240. Eine Neuauflage des Romans ist 2006 im Berliner Verbrecher Verlag erschienen.

51 Gisela Elsner: Abseits, 1. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1982, S. 17.

52 Ebenda, S. 32.

53 Ebenda, S. 34.

Copyrighted material

> noch die Szene beherrscht. […] Das Sexualziel dieser Phase könnte nur der Kannibalismus, das Fressen sein […].[54]

Etwa eine Woche nach der Geburt beschließt Lilo Besslein, »ihr Töchterchen nicht mehr zu stillen« und es stattdessen mit der Flasche zu ernähren.

> Das Anschwellen ihrer Brüste und das Bewußtsein, daß ihr Körper noch immer im Dienste eines anderen Lebewesens stand, hatten ihr dermaßen zugesetzt, daß sie Doktor Gutt zurate gezogen hatte. Er hatte ihr ein Medikament verschrieben, das die Milchproduktion stoppte.[55]

In einem Gespräch mit Verwandten und Bekannten wird Lilo gefragt, warum sie ihr Kind nicht stillt. »Ich bin mir beim Stillen vorgekommen wie ein Säugetier«, entgegnet Lilo Besslein zur Entgeisterung ihrer Schwägerin. Nur der Maler Fred Meichelbeck unterstützt Lilo mit seiner Äußerung, dass das Stillen »tatsächlich eine ekelerregende Prozedur«[56] sei.

Das Stillen, Sinnbild idealer fürsorglicher Mütterlichkeit, unterlag und unterliegt stets gewissen Moden. Barbara Vinken stellt fest, dass es in der Bundesrepublik in den 1950er und den frühen 60er Jahren so out war, wie es von den späten 1960ern bis zu einem vorläufigen Höhepunkt in den 80er Jahren – also zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans *Abseits* und Elsners Polemik im *Stern* – in war.[57] Bereits im 18. Jahrhundert, im Kontext der Entwicklung des bürgerlichen Staates und der damit verbundenen Aufteilung der Geschlechterrollen hatte die Debatte um das Stillen eine zentrale Rolle gespielt. Für Jean-Jacques Rousseau hing das Wohl und Wehe des Staates davon ab: »Das ausbleibende Stillen trat bei Rousseau an die Stelle der Erbsünde; es war die Urentartung, Wurzel allen Übels, Ursprung allen Unheils.«[58]

54 Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. In: Ders.: Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. VIII: Zwei Kinderneurosen, Frankfurt/M. 2000, IX. Zusammenfassung und Probleme, S. 218, Hervorhebung im Original

55 Elsner (wie Anm. 51), S. 46.

56 Ebenda, S. 58f.

57 Vinken (wie Anm. 19), S. 58.

58 Ebenda, S. 147.

Copyrighted material

> Alles entspringt aus dieser ersten Entartung [...]. Wenn sich jedoch die Mütter dazu verstünden, ihre Kinder selber zu nähren, so werden sich die Sitten von selbst erneuern und die natürlichen Regungen erwachen. Der Staat wird sich wieder bevölkern.[59]

Unersetzlich war das Stillen der Mutter in Rousseaus Augen jedoch nicht, »weil die Milch der eigenen Mutter gesünder für das Kind sei, wie die moderne Medizin behauptet. So natürlich es sein mag, dass eine Mutter ihr Kind stillt, so ist dies doch von der Natur keineswegs nötig. Die Milch der eigenen Mutter kann ohne Verlust durch die Milch anderer Frauen, ja durch die Milch von Tieren ersetzt werden.«[60] Es ging vielmehr um etwas anderes, nämlich um die »mütterliche Fürsorge«, die »unersetzlich«[61] sei. Und es ist eben die Pflicht zur mütterlichen Fürsorge, die Lilo Besslein über das Stillen hinaus Probleme bereitet, Probleme, deren Äußerung in einem Klima zwanghaften Mutterglücks bereits derart tabuisiert sind, dass Lilo Besslein es nie »gewagt« hätte, »mit irgendwem darüber zu sprechen«[62].

> Lilo Besslein ging mit dem Kind im Arm im Krankenzimmer auf und ab. Sie wußte nicht, was sie zu ihm sagen sollte. Miteinemmal kam es ihr abgeschmackt vor, ihm Fragen zu stellen und sich selbst darauf Antworten zu erteilen. [...] Es kam ihr so vor als verstriche die Zeit lähmend langsam. Sie sagte sich, daß es nicht anginge, daß sie sich schon jetzt in Gesellschaft ihres Kindes langweilte. Sie dachte an die Wochen, Monate und Jahre, die sie gemeinsam mit dem Kind zu verbringen haben würde. Ein großes Unbehagen und eine unterschwellige Furcht kamen in ihr auf. Sie fragte sich, aus welchem Grund sie nicht so glücklich sein konnte, wie es jedermann von ihr erwartete. Ihre Unglücksgefühle kamen ihr wie ein Verstoß gegen die guten Sitten vor. [...] Sie setzte sich auf den Bettrand und betrachtete das Kind, das zu ihrer Bestürzung nun wiederum

59 Jean-Jacques Rousseau: Emil oder Über die Erziehung, 10., unveränderte Aufl., Paderborn 1991, S. 19.

60 Vinken (wie Anm. 19), S. 147.

61 Rousseau (wie Anm. 59), S. 18.

62 Elsner (wie Anm. 51), S. 37.

Copyrighted material

> aus Leibeskräften zu schreien anfing. [...] Sie geriet darüber in Wut. Am liebsten hätte sie dem Kind einen Schlag auf den Kopf versetzt.[63]

Lilo Besslein fühlt sich nach der Geburt ihres Kindes nicht nur des Öfteren »benachteiligt«[64] und in ihrer Handlungsfreiheit eingeschränkt[65] – ihren Job in einer Apotheke hatte sie zugunsten des Kindes bereits aufgegeben –, sondern auch dem, wie Barbara Vinken es nennt, »Terror der totalen Kinderbetreuung«[66] ausgesetzt: »Das Kind wird in Deutschland nicht in das Leben integriert, sondern es wird zum Sinn und Zweck des Lebens der Mutter [...].«[67]

> In ihrer neuen Lebenswelt existiert sie [die Mutter, C. K.] mit Müttern unter Müttern als Mutter. [...] Unter dem Deckmantel der Verantwortung bietet diese Position die Möglichkeit zur völligen Regression in die Welt der Kinder. Das erwachsene Leben wird um das Kinderleben herum organisiert. Durch die Ausschaltung aller anderen gesellschaftlichen Rollen als des Elternseins verliert das Erwachsenenleben an Komplexität.[68]

Es ist jene Regression in die Mutter-Kind-Dyade, der sich Lilo Besslein verweigert. Doch da sie ihre Abneigung gegen die bürgerliche Mutterrolle nicht äußern kann, entwickelt sie »Depressionen und Angstzustände«[69] und wird medikamentenabhängig. Den längeren Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik empfindet sie wie einen

63 Ebenda, S. 36–37.

64 Ebenda, S. 88.

65 Eine solche Einschränkung der Handlungsfreiheit thematisierten Klaus Roehler und Gisela Elsner bereits vor der Geburt ihres Sohnes Oskar in einem Brief an Roehlers Mutter: »Wir würden nichts lieber tun als weihnachten zu Dir fahren, aber wir haben mittlerweile einen schmarotzenden tyrannen im haus, der sich zeitweise so unwirsch aufführt, daß es fraglich ist, ob er uns fahren läßt.« Brief vom 4. Dezember 1958. In: Gisela Elsner, Klaus Roehler: Wespen im Schnee. 99 Briefe und ein Tagebuch, hrsg. v. Franziska Günther-Herold und Angela Drescher, mit einem Vorwort von Reinhard Baumgart, 1. Aufl., Berlin 2001, S. 218.

66 Vinken (wie Anm. 19), S. 82.

67 Ebenda, S. 55.

68 Ebenda, S. 83.

69 Elsner (wie Anm. 51), S. 208.

Copyrighted material

Urlaub. Sie ist »weit entfernt davon, sich nach der Kleinen zu sehnen. Sie vermißte sie keineswegs. Vielmehr graute es ihr schon jetzt vor den Tagen, die sie mit dem Kind verbringen mußte.«[70]

Schließlich regrediert Lilo Besslein jedoch tatsächlich wieder zum Kind bzw. zum Mädchen. Nachdem der Versuch, ohne ihren Mann und überhaupt ohne einen Mann, ein neues Leben zu beginnen, gescheitert ist, erwägt sie zunächst, wieder bei ihren Eltern einzuziehen – und zwar in ihr »Jungmädchenzimmer [...], in dem seit dem Tag ihrer Hochzeit alles unangetastet gelassen worden war.«[71] Mit der Steigerung der Krise Lilo Bessleins, die mit einem Selbstmord endet, liefert Elsner ein in seiner satirischen Zuspitzung konsequentes Bild der erwerbslosen bundesdeutschen Ehefrau und Mutter, die allein, d. h. ohne männlichen Ernährer, in der Regel kaum überlebensfähig ist. Für Lilo Besslein, die sich ein einziges Mal Luft zu machen scheint, indem sie behauptet, »[d]as bürgerliche Leben hänge ihr zum Hals heraus«[72], scheint es keinen anderen Ausweg als den Selbstmord zu geben.

> Sie hatte panische Angst davor, ganz auf sich selbst gestellt zu sein. Sie war von Kindesbeinen an auf eine Art und Weise behütet worden, die ihrer Selbständigkeit Abbruch tat. [...] Sie haßte sich, weil sie außerstande war, die bürgerlichen Wertvorstellungen, an die sie nicht mehr glaubte, über Bord zu werfen. Ihre Zukunft betreffend hatte sie keinerlei Hoffnungen mehr. Sie sah voraus, daß sie mit ihren ungelösten Problemen nicht fertig werden würde. [...] In aller Ruhe faßte sie den Entschluß, sich am kommenden Tag umzubringen.[73]

Barbara Vinken hat in ihrer Studie zum Mythos der deutschen Mutter überzeugend dargestellt, dass die deutsche Ausprägung von Mütterlichkeit im Wesentlichen ein Produkt der Elemente der bürgerlichen Emanzipation ist, nämlich des Protestantismus und im Anschluss daran einer Pädagogik bürgerlicher Prägung, in deren Zentrum eine Trennung der Geschlechtersphären in eine private und eine öffentliche, zugleich ein Festschreiben der Geschlechterhierarchie und die Ausprägung der Mütterlichkeit zu einer entscheidenden sozialen und

70 Ebenda, S. 209.
71 Ebenda, S. 229f.
72 Ebenda, S. 239.
73 Ebenda, S. 270f.

Copyrighted material

ethischen Instanz stehen.[74] So ist es auch dem als »Bürgerschreck«[75] ausgezeichneten Maler Fred Meichelbeck vorbehalten, in Elsners Roman *Abseits* am Heiligtum deutscher Mütterlichkeit zu kratzen und Lilo Besslein in Schutz zu nehmen:

> Muß eine Mutter ihr Kind denn unbedingt lieben, erkundigte sich Fred Meichelbeck. Die bürgerliche Gesellschaft stellt es als einen regelrechten Verstoß gegen die guten Sitten, wenn nicht gar als ein Verbrechen hin, wenn eine Mutter ihr Kind nicht lieben kann, fuhr er fort. Viele Mütter heucheln deshalb Gefühle, die sie im Lauf der Zeit mit echten Gefühlen verwechseln. Lilo ist zumindest keine Heuchlerin.[76]

Keine Unschuldsengel

Elsners Kritik richtet sich jedoch nicht allein gegen den einen Teil der Mutter-Kind-Dyade. Auch der Mythos des ›unschuldigen Kindes‹ wird in ihrem Werk dekonstruiert bzw. destruiert. Eine der Vorstellungen, die sich der bürgerlichen Pädagogik verdankt, ist laut Barbara Vinken die, »daß das Kind vom Zustand der Gefallenheit, der Verderbtheit durch die Welt ausgeschlossen und also unschuldig ist.«[77] In Elsners Werk gibt es zwei Grotesken, in denen der Mythos vom unschuldigen Kind demontiert wird, in denen Kinder zu gewaltbereiten, blutrünstigen Monstren mutieren. Die erste Szene ist Teil der Episode *Der Achte* in Elsners Erstlingswerk *Die Riesenzwerge* (1964). Es handelt sich dabei um jene Passage, die Elsner als Debütantin bei der Tagung der ›Gruppe 47‹, die im Herbst 1962 im ›Alten Casino‹ am Berliner Wannsee stattfand, vorgetragen hatte. Vonseiten der Literaturkritik wurde Elsners Auftritt folgendermaßen kolportiert und zugleich skandalisiert:

> Es war am Wannsee zu herbstlicher Abendstunde, als sich Gisela Elsner, 25jährig, nach gerade zu Ende gegangener Ehe mit dem Schriftsteller Klaus Roehler vor einer teils schaudernden, teils staunenden, teils grinsenden ›Gruppe 47‹ als ausgewachsene Schriftstellerin entpuppte.

74 Vgl. Vinken (wie Anm. 19), S. 8f.
75 Elsner (wie Anm. 51), S. 57.
76 Ebenda, S. 241.
77 Vinken (wie Anm. 19), S. 172–173.

Copyrighted material

> Ungerührt, mit steter Stimme, in knappen, kühlen Sätzen, las die Nürnberger Jungautorin ihre Geschichte von den sieben schrecklichen Kindern, die ihre Eltern ans Bett und aneinanderfesseln, um zu studieren, was sich bei der Zeugung des achten tut.
>
> Was die Debütantin mit dem Kleopatra-Look, selber Mutter eines Sohnes, damals im Oktober 1962 zum besten gab, war manchem süffigen 47er des Guten zuviel. Für den Gruppengast Heinrich Maria Ledig-Rowohlt aber konnte sich nichts Besseres bieten: Ohne Zaudern sicherte er sich das neuentdeckte Talent für sein Reinbeker Verlagshaus.[78]

Auch hier kommt die Mutterrolle der Frau wieder ins Spiel, indem zum Skandal gemacht wird, dass eine junge Autorin, die selbst Mutter eines Kleinkindes ist – der Sohn aus der Ehe mit Klaus Roehler war im Januar 1959 geboren worden – eine derartig ›brutale‹ Sicht auf das Wesen von Kindern entwerfen kann.

Mit dem 1989, also 25 Jahre später erschienenen Roman *Fliegeralarm*, der von der Literaturkritik fast durchgängig verrissen worden war[79], gelang Elsner eine Rückkehr zur Form der Groteske – und wie im Erstling *Die Riesenzwerge* spielen Kinder auch hier die Hauptrolle. Auf der Rückseite des Schutzumschlages heißt es:

> In dieser Kinderwelt ist nichts von der vielzitierten ›Gnade der späten Geburt‹ spürbar – selbst ›unschuldige‹ Kinder hat der böse Spuk des ›totalen Kriegs‹ erfaßt.[80]

Dieser Text, bei dem es sich zugleich um Elsners letzte Veröffentlichung handelt, wäre im Rahmen der aktuellen Debatte um den ›Bombenkrieg‹[81] völlig neu zu bewerten. In einer Diskussion des Films *Die Unberührbare* hatte Günter Franzen im *Tagesspiegel* bereits daran erinnert, dass Elsner in ihrem Roman *Fliegeralarm* »zur Sprache gebracht hat, was zehn Jahre später die Debatte beherrschte«[82]. Bei Elsner erscheinen die so genannten ›Opfer‹ des Bombenkrieges auf deut-

78 O. A.: Gisela Elsner – Vom Fleisch und Blut. In: Der Spiegel, 29. 4. 1964.

79 Vgl. Flitner (wie Anm. 11), S. 92–96.

80 Gisela Elsner: Fliegeralarm, 2. Aufl., Wien, Darmstadt 1989.

81 Vgl. u. a. W. G. Sebald: Luftkrieg und Literatur, 4. Aufl., Frankfurt/M. 2003.

82 Günter Franzen: Das Relikt: Ein Plädoyer für die Schriftstellerin Gisela Elsner. In: Der Tagesspiegel, 3. 12. 2000, S. W6.

Copyrighted material

scher Seite keineswegs als Opfer[83], sondern bleiben Täter bis zum bitteren Ende. Auch die jüngste Debatte um den Bombenkrieg entgeht nicht der Problematik, den Entlastungswünschen eines Tätervolkes entgegenzukommen, das sich selbst durchaus immer als Opfervolk verstand.[84] Elsner spitzt die Opferdebatte insofern zu, als hier eine Gruppe von Kindern – das Opferstereotyp schlechthin – als Täter erscheinen, die auch im Bombenhagel noch an den Ritualen und Formeln der Nazi-Ideologie festhalten, die ihnen bereits im Kleinkindalter eingeimpft wurden.[85] Das groteske Moment entsteht durch den Status des Spiels aufseiten der Kinderwelt: Die Kinder simulieren in ihrem Spiel die perfekte NS-Familie und den NS-Staat. Den makaberen Höhepunkt bildet die Einrichtung eines »KZ«, in dem die Kinder einen Jungen festhalten, den sie als den »Juden Rudi Tründel«[86] identifizieren, dessen Vater tatsächlich – jedoch als »kämpferischer Kommunist«[87] – in ein KZ deportiert worden war.

Das Spiel kippt schließlich in Ernst um, als der Junge gefesselt und geknebelt tagelang der Witterung ausgesetzt ist und sich eine schwere Lungenentzündung zuzieht.

Als die Kinder wegen einer Krankheit zu Hause bleiben und das Bett hüten müssen, vergessen sie ihren »Juden« im »KZ«. So hat das vermeintliche Kinderspiel fatale Konsequenzen: Rudi Tründel ist tot, als die Kinder nach erfolgter Genesung ihr »KZ« wieder betreten. Lediglich der vierjährige Bruder der Protagonistin ist erschüttert und betet für die Wiederaufstehung des Toten.[88] Die anderen Kinder zeigen sich ungerührt. Es wird lediglich die Schließung des »KZ« beschlossen, dann geht man zur Tagesordnung über.

Die Radikalität, mit der hier sowohl die Ideologie des ›Judenhasses‹ als auch das Gewaltpotential von Kindern beschrieben wird, erinnert insbesondere an Max Frischs Stück *Andorra* (1961), an William

83 Vgl. in diesem Kontext den Sammelband: Lothar Kettenacker (Hrsg.): Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg, 1. Aufl., Berlin 2003.

84 Vgl. Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne – Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München 1988, S. 85.

85 Vgl. u. a. Erika Mann: Zehn Millionen Kinder: Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich [1938], 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2002.

86 Elsner (wie Anm. 80), S. 62.

87 Ebenda, S. 63.

88 Ebenda, S. 176.

Copyrighted material

Goldings *Lord of the Flies* (1954) und auch an spätere Stücke wie etwa Edward Bonds *Gerettet* (1965), in dem Jugendliche ein Baby steinigen. Zugleich unternimmt Elsner mit diesem, ihrem letzten publizierten Werk eine Gratwanderung, indem sie Elemente der Satire und Groteske mischt und auf die Spitze treibt, so dass auch der Humor entsprechend zu einem schwarzen Humor gesteigert wird, der stets problematisch ist.[89]

Darüber hinaus muss dieser Roman auch vor dem Hintergrund der Debatte(n) um Faschismus-Satire neu diskutiert werden. Dieser Aspekt wurde von der Literaturkritik in der Besprechung des Romans 1989, im Jahr seines Erscheinens, gänzlich vernachlässigt. So mangelte es der Debatte um den Roman an der spezifisch kontroversen Konstellation zwischen Kritik und satirischer Produktion mit ihren sowohl blockierenden wie konstituierenden Momenten, wie es sie insbesondere in der Diskussion um die Faschismus-Satire während der NS-Zeit und auch in der Nachkriegsliteratur gab. Eine Neuinterpretation und Neuverortung dieses Romans erscheint vor dem Hintergrund der hier skizzierten Debatte mehr als überfällig.[90]

89 Vgl. Linda Horvay Barnes: The Dialectics of Black Humor, Process and Product, Bern u. a. 1978, S. 21ff.

90 Eine erste umfassende Lektüre hat Bernhard Jahn mit seinem Vortrag *Fliegeralarm – oder Die Freilegung der bösen Familie mit Hilfe von Bomben* anlässlich des Elsner-Symposiums im Mai 2007 in München vorgelegt.

Copyrighted material

1920
1930
1940
1950

Andrea Rudolph

Genderarchäologie, Friedensbewegung und Mythenneudeutung
Christa Wolfs *Frankfurter Vorlesungen* (1980)

Vergegenwärtigen wir uns Fragestellungen und Entwicklungsschritte, die zur Entstehung der *Kassandra*-Erzählung geführt haben. Versetzen wir uns etwa 25 Jahre in die ›frauenbewegte‹ und ›friedensbewegte‹ Zeit zurück, 1980 in einen Vorlesungssaal der Goethe-Universität Frankfurt am Main, der etwa gezählte 1000 Hörer fasste, darunter 50 männliche – Presse, Verlagsangestellte.[1] Zweifelsohne eröffnete der Feminismus die Frage des Politischen im Persönlichen. Die im Rückgriff auf die 1968 durch den Psychologen Robert Stoller postulierte und bald auch von der feministischen Diskussion aufgegriffene Unterscheidung zwischen ›sex‹ als dem biologischen und ›gender‹ als dem sozialen Geschlecht ging ihrerseits auf die seither häufig zitierte Erkenntnis von Simone de Beauvoir zurück: »Man wird nicht als Frau geboren, sondern zur Frau gemacht.«[2] Der Begriff der Macht, dessen Anwendung bisher auf die Sphäre des Öffentlichen, aus der heraus er entwickelt wurde, begrenzt geblieben war, wurde seit den siebziger Jahren auf andere Bereiche wie die Geschlechterbeziehungen angewendet: Geschlecht und Sexualität wurden dabei zur Kardinalfrage von Macht überhaupt, die auch in Wolfs *Vorlesungen* kumuliert wurde. Die feministische Sicht hatte Wolf eine Zeit begleitet. Was die Attraktivität dieses Musters selbst betrifft, so bot es ihr jenseits vulgärmarxistischer Staatsideologie, jenseits jener standortabhängigen Interpretation von Fakten, eine Ordnung, ein modernes (und in der DDR noch als unverdächtig geltendes) Modell der Organisation und Interpretation von Realität. Fassen wir dies thesenartig mit einer Formulierung Theodor W. Adornos: Längst registrierte

1 Siehe Sonja Hilzinger: Seherin aus Lust. In: Courage 7 (Juli 1982), S. 10.

2 Das ist der Beginn des 2. Teils von *Le deuxième sexe*, Paris 2003, 1949, II, S. 13.

Copyrighted material

Christa Wolf die Verkehrung des Marxismus in ein gegen den eigenen Inhalt abgestumpftes Dogma oder in Ideologie.[3] Oftmals sind es Frauen, die sich in Wolfs Sicht kühnste Gedanken unter einer Art Vorzensur nach patriarchalischen Erwartungen verboten haben.[4] Zugleich sah sie den gesellschaftlichen Gesamtprozess auch in den westlichen Staaten fehl gelaufenen. Doch nicht allein dem Feminismus hatte sie Kraft zugeschrieben, Fehlentwicklungen zu erhellen.

> Auch wir können nicht – töricht, es zu leugnen – der Marxschen Voraussetzung für nichtentfremdete Existenz genügen: ›Setze den Menschen als Menschen und sein Verhältnis zur Welt als menschliches voraus, so kannst du Liebe nur gegen Liebe austauschen, Vertrauen nur gegen Vertrauen etc.‹,

schrieb sie 1977 in *Berührung*, einem Maxi Wander gewidmeten Essay.[5] Die Anwendung des frühen Marx, der Frankfurter Schule, von Sichtweisen zeitgenössischer Frauenbewegung auf die Gestalt des Marxismus in der Politik des Staatssozialismus wies über die von ihm kurzgeschlossene Einheit von Bewusstsein und Klassenbewusstsein weit hinaus. Zugleich aber wies dieser Utopismus weit auch über Verdinglichungen und Abstraktionen in der westlichen Welt hinaus, auf die sie in ihren *Vorlesungen* gleichfalls hindeutete. Unpersönliches an die Stelle von Persönlichem zu setzen, wird als Ergebnis transnationaler Entwicklungen gesehen, die zugunsten »der Gesetze der Apparate« »Privatmoral« ausschalten.[6]

3 Theodor W. Adorno: Eingriffe: neun kritische Modelle, Frankfurt/M. 1963, S. 144.

4 »Ja: Ökonomisch und juristisch sind wir den Männern gleichgestellt, durch gleiche Ausbildungschancen und die Freiheit, über Schwangerschaft und Geburt selbst zu entscheiden, weitgehend unabhängig, nicht mehr durch Standes- und Klassenschranken von dem Mann unserer Wahl getrennt; und nun erfahren wir (wenn es wirklich Liebe ist, was wir meinen, nicht Besitz und Dienstleistung auf Gegenseitigkeit), bis zu welchem Grad die Geschichte der Klassengesellschaft, das Patriarchat, ihre Objekte deformiert hat und welche Zeiträume das Subjektwerden des Menschen – von Mann und Frau – erfordern wird. Immer noch müssen viele Frauen sich verstellen, damit ihre Liebe zum Tauschwert für das unreife Liebesverlangen vieler Männer werden kann. (›Man muß den Männern etwas vorspielen, sonst verschreckt man sie‹). Zitiert nach: Christa Wolf: Berührung (Maxi Wander 1977). In: Dies.: Fortgesetzter Versuch. Aufsätze. Gespräche. Essays, Berlin 1979, S. 294–305, hier: S. 300.

5 Wolf (wie Anm. 4, Fortgesetzter Versuch), S. 299.

6 Christa Wolf: Vorraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter

Copyrighted material

Mithin ist von uns in Betracht zu ziehen: Christa Wolf schrieb in einer Zeit, in der die Geisteswissenschaften das Erbe der 68er für ihre Zeit produktiv gemacht hatten, indem sie nach Grundgestalten, Strukturen für die Bewertung von Realität suchten und in der zugleich (!) eine stark individuelle Richtung gegen Generalinterpretationen und zu große Synthesen (auch der Geschichtsschreibung in der DDR) angetreten war. Diese Richtung suchte Individuelles aus den Quellen zu ergründen, vergessenen Biografien nachzuspüren, historisch-geografische Räume wieder erstehen zu lassen und den Alltag zu emanzipieren. Man kann von einem oftmals glücklichen Zusammentreffen dieser beiden gegenläufigen Entwicklungen in einem schmalen geschichtlichen Zeitfenster sprechen. Was nicht vereinbar scheinen will, ging im intellektuell-künstlerischen Klima der siebziger und achtziger Jahre in der DDR zusammen und zeitigte Texte, die zu lesen noch immer ein Vergnügen ist. Die Methode einer Vermittlung von sozialer Struktur und genauer Fantastik gab dem Fantastischsten eine verlässliche soziale Dimension.[7] Aus der Verschmelzung an sich gegenläufiger Entwicklungen resultiert die geistige Frische in Wolfs *Kein Ort nirgends* (1779), *Berührung (Maxi Wander)* (1977), *Der Schatten eines Traums (Karoline von Günderrode)* (1978), *Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht. Gesprächsraum Romantik* (1985) und in anderen Werken jener Jahre. Sie spüren den Schnittstellen nach, an denen subjektives Handeln und Gesellschaft sich berühren, ja bedingen.[8]

Vorlesungen, S. 125. Im Folgenden werden die Seitenzahlen aus Wolfs Text in Klammern hinter die Zitierung im Text gestellt.

7 Siehe den künstlerischen Niederschlag dieser Richtung z. B. bei Günter de Bruyn: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Roman (1976) oder Märkische Forschungen (1979).

8 Man mag einwendend auf die gehaltliche Heterogenität ihrer Texte weisen, der meine Besprechung der *Vorlesungen* ja auch folgen muss. Man kann konkreter dagegenhalten, dass neben Aristoteles gestellte Alltagsdetails, wie etwa das Entsteinen der Pflaumen oder der aufgehende Kuchen, komisch wirken (Meteln, 27. September 1980). Man kann hier sehr wohl die zeittypische Attitüde monieren, gegen das theoretisch Bedeutende den Alltag als bedeutend zu stellen und das Alltagsbewusstsein als Resistenzmittel gegen die (männliche) Theorie zu nutzen. Umgekehrt ließe sich manchmal beobachten, wie Einkehr bei der Theorie den Einzelphänomenen die gewünschte theoretische Weihe geben soll. Oftmals aber verschmilzt Wolf beide Tendenzen zu gelungenen essayistischen Werken.

Copyrighted material

Sicher wirken manche der von Christa Wolf in ihren *Vorlesungen* herangezogenen frühfeministischen Auffassungen aus einer Distanz von 25 Jahren nunmehr als totale Ideologie, weil wir das in ihnen enthaltene revolutionäre Moment heute nicht mehr voraussetzungslos nachvollziehen können. Wir müssen es rekonstruieren, was ich folgend unternehmen möchte. Es gehört zu den wissenschaftstheoretischen Grundlagen von Verstehen, dass vor aller Möglichkeit der Verschmelzung der Versuch einer gründlichen Erschließung des (auch historischen) Horizonts des Anderen liegen muss.[9] Der historischen Erschließung eines Textes kommt mit dem Zeitenabstand ein weiteres Strukturmerkmal des Verstehens, das Wissen der Folgezeit, zugute.[10] Suchen wir die historische Bedeutung der *Vorlesungen* wiederzugewinnen, innerhalb derer es aufschlussreiche Spannungen gibt, zu deren Ausgleich die Autorin in den *Vorlesungen* nicht gelangen konnte. Wolf nahm, wie schon gesagt, den Feminismus auch als Möglichkeit,

9 Verstehen ist Hans-Georg Gadamer zufolge die Überwindung des Abstands zwischen dem historischen Horizont des Interpreten und dem des Textes, die sich durch »Horizontverschmelzung« in der Sprache realisiert. Im Begriff der Horizontverschmelzung liegt zugleich auch die Ablehnung einer historischen Naivität. Dabei allerdings ist die hermeneutische Philosophie sich der Unabschließbarkeit dieses Prozesses, aber auch der Möglichkeit bewusst, dass sich eine Übersetzung als falsch erweisen kann und der »Übersetzer« dies wissen kann. Daher sprach Gadamer von einer »kontrollierten Horizontverschmelzung« als regulativer Idee. Siehe für eine erste Orientierung diese Zusammenhänge in: Udo Tietz: Hans-Georg Gadamer zur Einführung. Für Hans-Georg Gadamer zum 100. Geburtstag, Hamburg 2005.

10 Durch den historischen Abstand zur Entstehungszeit werden nämlich sowohl die Vorurteile der Entstehungszeit des Werks zerstört als auch neue Verstehensmöglichkeiten eröffnet, die der im Text zur Sprache gebrachten Sache angemessener sein können. Walter Benjamin hatte am Beispiel der Rezeptionsgeschichte der *Wahlverwandtschaften* die These entwickelt, dass es nicht die Zeitgenossen sind, die – durch ihr soziokulturelles Realienwissen scheinbar begünstigt – das größte Werkverständnis aufbringen. Gerade weil das unmittelbare Tagesinteresse am authentischen Faktenmaterial die bloß stoffliche Aufnahme von Werken befördert, mache es blind dafür, dass authentische Elemente nach dem Prinzip innerliterarischer Ökonomie im Kunstwerk eigene Bedeutungen und Funktionen erhalten. Dass die Zunahme historischer Distanz durch Tradierung ein Erkenntnismedium ist, weil der Wahrheitsgehalt eines Werkes in dem Maße hervortritt, wie die Realien in der Welt absterben, bewahrheitete sich für Benjamin an der Rezeptionsgeschichte der *Wahlverwandtschaften*. Vgl. dies in Walter Benjamin: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940, Leipzig 1984, S. 268f.

Copyrighted material

Ordnungsmuster zu haben, die eine Struktur des Sehens und Schreibens ja erst möglich machen. Dennoch entdecken wir heute, wo die Bruchstellen sind, an denen die Theorie ins Leben entlassen wird. Wohl helfen die *Frankfurter Vorlesungen* nicht, das Kunstwerk *Kassandra. Eine Erzählung* zu ergründen, die für sich bestehen kann. Dennoch bedarf es ihrer interpretatorischen Aufwertung, diese Beziehung herzustellen. Es wird sich erweisen, dass Wolf trotz ihrer sehr binären Logik einer unterschiedlichen männlichen und weiblichen Sehtradition Beobachtungen vermerkt, die gegen diese Logik sprechen, dass sie Widersprüche festhält, die erst die erzählte *Kassandra* aufheben kann.

Nicht zufällig beginnt die Autorin mit einer Provokation, die allgemeingültige gesellschaftliche Verabredungen infrage stellt. Sie setzt geschlossenen poetologischen Systemen offene Strukturen und subjektive Erfahrungen entgegen und entwickelt einleitend so schon eine Genderperspektive.[11]

> ›Poetikvorlesung‹ heißt dieses Unternehmen [...] Eine Poetik kann ich Ihnen nicht bieten. Meinen Verdacht, dass ich keine besitze, konnte ich mir durch einen einzigen Blick in das ›Lexikon der Antike‹ bestätigen. ›Poetik‹: Lehre von der Dichtkunst, die im fortgeschrittenen Stadium – Aristoteles, Horaz – eine systematische Form annimmt und deren Normen seit dem Humanismus in zahlreichen Ländern ›weithin Gültigkeit‹ erlangen. (7)

»Weithin Gültigkeit« – Poetiken erscheinen damit zum einen als Regel- und Ressourcenset mit universaler Reichweite, welches die Raum-

11 Die Auseinandersetzung um eine Unterscheidung zwischen sex und gender hält an. War zu Beginn der 1990er Jahre noch in den Sozialwissenschaften eine klare Trennung zwischen Sex als biologisch determiniertem Aspekt des Geschlechts und Gender als dessen sozial definierter Seite unangefochten, so erscheinen in der zeitgenössischen Diskussion aus soziobiologischer Sicht einige vermeintlich genderspezifische Verhaltensweisen genetisch bedingt. Vgl. z. B. C. Owen Loveloy: The origin of man. In: Science 211 (1981), S. 341–350. Es ist ein Resultat der in den letzten Jahren intensivierten und popularisierten Gehirnforschung, dass die Gehirne von Männern und Frauen leicht unterschiedlich operieren. Dabei setzte sich die Auffassung durch, dass die aufgewiesenen unterschiedlichen Aktivitätsmuster im Gehirn kein biologisches Grundverhältnis abbilden, sondern die Frage, mit welchen Anreizen jeweils Hirne trainiert, d. h. »sozialisiert« wurden. Die Unterscheidung zwischen Sex und Gender erscheint daher noch immer als eine sinnvolle Arbeitshypothese.

Copyrighted material

komponente nivelliert, Raum und Zeit entkoppelt und hierdurch auch entkontextualisiert.

Sie bieten eine jahrhundertealte, maßgeblich von Männern getragene Systematik, die das Andere, Fremde und Frauen, ausschloss. Die Linie Aristoteles, Horaz, Brecht sagt etwas über Wandel, aber auch über Stabilität und Dauerhaftigkeit einer für Wolf fragwürdigen Praxis aus, sich mit Systemen vor der Offenheit des Lebens zu schützen und männliche Kulturstandards als politische und soziale Voraussetzungen des dichterischen Regelwerkes auszugeben.[12] Poetiken besitzen wie jedes System einen Machtaspekt, einen Norm- bzw. Sanktionsaspekt, sie unterdrücken durch realistische oder heroische Kategorien, die z. B. »politische Ökonomie in die Empfindungen« mischen[13], weibliche Sprache. Sie erinnert an die Doppelqualität von Struktur als Medium des Handelns und als Element sozialer Systeme, wenn sie zeitkritisch erklärt, dass Frauen in der Geschichte keine Spuren hinterlassen haben, dass männliche Geschichtsschreibung weibliches Handeln nie zur Sinnhaftigkeit des Geschichtlichen (sozialen Handelns) emporgehoben und somit nicht ins geschichtliche Gedächtnis aufgenommen habe.[14] Sie äußert Zweifel an der männlichen

12 »Die Ästhetik, soweit sie ein Gattungs- und Regelwerk, und besonders, wo und wenn sie bestimmte Anschauungen über den Gegenstand der verschiedenen Gattungen, also die ›Wirklichkeit‹ vertritt (die, ich merke es selbst, aber kann mir nicht helfen, immer häufiger zwischen meine Anführungsstriche gerät): die Ästhetik, sage ich, ist, wie die Philosophie und Wissenschaft, mindestens im gleichen Maß, zu dem Zweck erfunden, sich Wirklichkeit vom Leib zu halten, sich vor ihr zu schützen, wie zu dem Ziel, der Wirklichkeit näherzukommen.« (191)

13 Wolf (wie Anm. 4, Fortgesetzter Versuch), S. 326.

14 Die konstatierte Geschichts- und Stimmlosigkeit von Frauen fasste die von Christa Wolf gelesene Wissenschaftlerin Sivia Bovenschen so zusammen: »Auf der Suche nach dem geschichtlichen Einfluß der Frauen läßt sich an historischen Dokumenten vor allem die Geschichte eines Verschweigens, einer Aussparung, eine Absenz studieren. Es ist wohl davon auszugehen, daß das, was die Frauen in den vergangenen Zeiten getan haben, nicht etwas war, das der Geschichtsschreibung – und an diesem Geschäft der Überlieferung waren sie ebenfalls nicht beteiligt – der Erwähnung wert erschienen wäre.« Sivia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1979, S. 10. Die Formulierung verdankt sich dem angloamerikanischen Kontext, der den Kulturbegriff in viel radikalerer Weise als in Europa üblich demokratisiert hatte. Dabei wurde nicht nur die Unterscheidung

Copyrighted material

Wissensordnung.[15] Poetiken erscheinen gewissermaßen als kulturelle und subjektive Vielfalt unterdrückende männliche Systeme, die lebendige Erfahrung töten, da sie Denken, Fühlen, Handeln nur als in Mustern verlaufend zulassen, die zur Beruhigung von männlichen Ängsten dienlich sind.[16]

> Sollte man nicht einmal versuchen, was herauskäme, setzte man in die großen Muster der Weltliteratur Frauen an die Stelle der Männer? Achill Herakles Odysseus Ödipus Agamemnon Jesus König Lear Faust Julien Sorel Wilhelm Meister. Frauen als Handelnde, Gewalttätige, Erkennende? Sie fallen durch den Raster der Literatur. Dieser heißt ›Realismus‹. Die ganze bisherige Existenz der Frau war unrealistisch. (146)

zwischen Hoch- und Populärkultur eliminiert und wurden alle kulturellen Ausdrucksformen zum Gegenstand erklärt. Die explizit politische, marxistisch ausgerichtete Forschungsrichtung besteht auf dem Recht der eigenen Stimme, insbesondere marginalisierter Gruppen und Klassen. Vgl. V. Biti: Cultural Studies. In: Ders.: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 116–130, hier: S. 128.

15 In ihren Essay *Schatten eines Traums* hatte sie hineingeschrieben: «Doch auch der Briefroman der Bettina von Arnim ›Die Günderrode‹ (1840), hat es nicht vermocht, eine Ahnung von Umrissen dieser Gestalt, kaum ihren Namen, am Leben zu halten. Die Literaturgeschichte der Deutschen, in den Händen von Studienräten und Professoren, orientiert an den retuschierten Kolossalgemälden ihrer Klassiker, hat sich leichtherzig und leichtsinnig der als ›unvollendet‹ abgestempelten Figuren entledigt [...].« Wolf (wie Anm. 4, Fortgesetzter Versuch), S. 308.

16 In ihrem Maxi Wander gewidmeten Essay *Berührung* (1977) hatte Wolf darauf verwiesen, »dass jene Frauen, die sich kurz vor oder im Jahrhundert nach der Französischen Revolution ihren Eintritt in die Literatur erkämpften – oft unter Anspannung ihrer Kräfte –, sich häufig in Tagebüchern und Briefen, im Gedicht, in der Reisebeschreibung ausdrücken, den persönlichsten und subjektivsten Literaturformen, auf Selbstaussage, Anrede und Dialog gegründet; Formen, in denen die Schreibende sich ungezwungener, auch geselliger bewegen kann als in den Strukturen von Roman und Drama. Davon zu schweigen, dass die überwältigende – richtiger: überwältigte – Mehrzahl begabter Frauen weder jene äußeren Bedingungen vorfand, noch das Minimum an Selbstbewusstsein aufbringen konnte, das allerdings Voraussetzung ist, um sich Zutritt zu jenem ›Literatur‹ genannten Gebilde zu verschaffen (was etwas anderes als schreiben ist).« Siehe Wolf (wie Anm. 4, Berührung), S. 299.

Copyrighted material

Wolf resümiert: Es gibt »Entfremdungserscheinungen auch in der Ästhetik, auch in der Kunst«. Es gibt eine »Spannung zwischen den Formen«, in denen wir uns verabredungsgemäß bewegen, und dem »lebendigen Material, das meine Sinne, mein psychischer Apparat, mein Denken mir zuleitete und das sich diesen Formen nicht fügen wollte. Wenn ich ein poetologisches Problem jetzt schon formulieren darf, so ist es dieses: Es gibt keine Poetik und kann keine geben, die verhindert, dass lebendige Erfahrung ungezählter Subjekte in Kunst-Objekten ertötet und begraben wird.« Sie favorisiert als Differenzkategorie »das Gewebe«, um zu erklären: Offene Fäden, episodische Einschlüsse, Inkohärenzen seien nicht immer Absicht, sie habe sich die Souveränität über den Stoff erst erarbeiten müssen. Und dieser Vorgang habe ihren »Seh-Raster« (8) verändert. Die hier zitierte prinzipielle Dichotomie zwischen der Kunst der systematischen Form, die in streng normativen Ästhetiken im Zeichen der Kohärenz steht, und der Kunst der Erfahrung, zwischen geschlossenen philosophischen Systemen und offenen Strukturen des Lebens, zwischen einer abstrahierenden Begriffssprache und einer Sprache der Dinge bzw. Sprache des Individuums, zwischen männlichem, sich selbst bewusstem Geist und spontaner weiblicher Natur resultiert aus einer Aufklärungskritik, die an eine lange Tradition anknüpfen kann. Hinzu tritt nun aber die Kritik am Ausschluss der Frauen aus der öffentlichen Wissensproduktion zugunsten ihrer Reduzierung auf Reproduktions- und Familienarbeit, eine feministische Kritik an der Instrumentalisierung des weiblichen Körpers, in Wolfs Beschreibung von Athener Koren als von Umweltgiften zerstörten Balkenträgerinnen wirkt Kritik an soziosymbolischen Platzzuschreibungen sowie Kritik an der Instrumentierung und Technisierung des weiblichen Körpers weiter.

Und es erscheint ein zweites Problemfeld, dem die offene Struktur entgegengedacht ist. Angesichts des Faschismus und des 2. Weltkrieges schrieben Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* (1947):

> Seit je hat Aufklärung im umfassenden Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.[17]

17 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung [1947], Frankfurt/M. 1969, S. 7.

Copyrighted material

»Triumphales Unheil« verspürten Adorno (1903–1970) und Horkheimer (1885–1973) am eigenen Leibe. Im Zuge der Systemkonfrontation in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts, einer Handlungslähmung auf beiden Seiten, erfährt das metaphorische Strahlen als Neutronen- und modernisierte Atombombe neue technische Konkretheit, die Situation hatte sich drastisch verschärft. Das atomare Abschreckungssystem büßte mit der Entwicklung neuer Waffensysteme seine Stabilität ein. Der Rüstungswettlauf, als dessen Ziel man in den sechziger Jahren zunächst die technische Stabilisierung des Friedens ansah, führte in eine Phase fortschreitender Instabilität.[18] Wolf überlegt öffentlich, ganz im Sinne der Philosophin und Matriarchatsforscherin Heide Göttner-Abendroth, deren 1980 veröffentlichtes Buch die Matriarchatsforschung in der Neuen Frauenbewegung anstieß, ob gesellschaftliche Ausschlussmechanismen von Erfahrungen zu Kriegen führen können[19] und sie schließt normative Ästhetik und technische Vernichtungsperfektion kurz:

> Sind also diese Kunst-Objekte (›Werke‹) auch Produkte der Entfremdung innerhalb dieser Kultur, deren andere perfekte Produkte zum Zwecke der Selbstvernichtung produziert werden. (8)

Hier also stellt sich der weibliche Standpunkt auf die andere Seite der Aufklärung, wird das vom wachsenden Unwesen des Kalten Krieges systemisch getötete Andere schlicht zur Frau verwandelt. Nicht nur bedient Wolfs Dichotomie von offener und geschlossener Struktur Stichworte des matriarchalischen Musters. Auch die Alternativen zur fortschreitenden Militarisierung und zum kriegerischen Normalzustand des Kalten Krieges erscheinen über weite Strecken als weiblich.

Außerhalb eines so gesetzten Rahmens, für den sie in der ›Poetik‹ nur ein Paradigmenmodell gefunden zu haben glaubt, sucht sie Spiel-

18 Siehe diese Beobachtung in dem Eintrag: Meteln, Donnerstag, 2. April 1981.

19 Göttner-Abendroth verknüpft auch gegenwärtig Matriarchalismus- und Friedensforschung: »Trotz aller Anfeindungen ist es nicht möglich, hinter die Erkenntnisse der Matriarchatsforschung zurückzugehen, die uns eine wohlausgewogene, egalitäre, grundsätzlich friedfertige Gesellschaft erschlossen hat, die ohne die menschen- und lebensverachtenden Veranstaltungen von Eroberungskrieg und Herrschaft auskommt. Darum bin ich der Überzeugung, dass sie im Ringen um eine humane Welt gebraucht wird.« http://www.goettner-abendroth.de/de/index.phg?page=matriarchat.

Copyrighted material

räume für die Erkundung neuer Subjektivität. Sie will ›persönlich‹ vorgehen und ›subjektive‹ Zugänge bei der Arbeit beobachten. Zu den Voraussetzungen ihrer Erzählung gehören Stilmittel der Authentizität, die Erprobung verschiedener Textsorten und Sprachreflexionen. Sind die ersten beiden Tagebücher Reiseberichte, sind das dritte und vierte Arbeitstagebuch Briefe, so geht die Erzählung *Kassandra* aus diesen vorangegangenen Erfahrungen als fiktive, 5. Vorlesung hervor. An ihre Hörerschaft ergeht die Einladung, sie auf ihrer Reise zu begleiten. Reisen – zählt zu den vorgedeuteten Kulturmetaphern, zu den europäisch-typologischen Verfahren. Wolf steht am Ende eines Prozesses, bei dem Reisen zu Beginn der Nachvollzug eines mythischen Musters ist – sei es des Kreislaufmusters, sei es die Pilgerfahrt – und am Ende eine Verinnerlichung des Reisens steht.[20] Am Ende dieses

20 Man unterscheidet z. B. die mythische Reise. Reisen heißt hierbei oft allegorisch: Übersetzen über den Fluss, der Tod oder Leben bedeutet, oder die Reise repräsentiert eine zyklische Bewegung, in der sich das Leben vollzieht und die Gesellschaft verändert. Raum und Zeit sind dem mythologisch Welthaltigen in seiner Bedeutung untergeordnet, Vulkane z. B. vertreten Eingänge zur Hölle, aber auch weitere Zeichen sind mit allegorischen Bedeutungen verknüpft. Bekannt ist weiter die Pilgerreise als große Wiederholung. Deren ursprüngliches Ziel war die Erlösung vom wechselhaften Leben, dem man unterworfen ist, vom Leben, wo der Zufall regiert, deshalb war es wichtig, sich auf ein spirituelles Ziel zuzubewegen. Dieses Muster ruft z. B. Geoffrey Chaucer in seinen *Canterbury Tales. Novellen* (1391–1399) auf, wo sich achtundzwanzig Pilger auf der Pilgerfahrt nach Canterbury zu dem Grab von Thomas Becket befinden, sie bewegen sich nicht zur Person, sondern zum Grab eines Heiligen. Dabei lässt sich bereits eine interessante Verschiebung beobachten. Erzählen wird auf dem Weg wichtiger als das Ziel. Während man sich noch im alten spirituellen Muster von der Realität weg hin zum religiösen Bezugspunkt bewegte, wird bei Chaucer nicht mehr über einen solchen Bezugspunkt geredet, sondern über das, was auf der Reise zustößt. Der Akzent wird immer mehr auf die Realität gesetzt, auf Erfahrungen, die man macht und im Erzählen reproduziert, die Reisenden wollten sogar eine Rückreise antreten, und Chaucer wollte darüber schreiben. Nicht mehr das sittlich-christliche Endziel ist wichtig, sondern das Modernitätsziel: die Erfassung von Realität. Dies schlägt eine Brücke zu einem weiteren europäisch-typologischen Reiseverfahren. Die Entdeckerreise könnte man kurz als kapitalistische Aneignungsreise fassen, die darauf zielt, Raum und Zeit beherrschen. Neben den aufklärerischen, politischen und ästhetischen Reisen des 18. Jahrhunderts – zur aufklärerischen Reiseliteratur gehört Georg Forsters Bericht über seine Teilnahme an James Cooks Weltumseglung unter dem Titel *Reise um die Welt* (1778–1780) und Friedrich Nicolais *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*

Copyrighted material

Prozesses definiert Realität sich nicht mehr durch erdkundliche Neugierde gegenüber fremden Räumen und nicht durch induktiv phänomenologische Erkenntnisweise, sondern durch Deutung von Realität im Symbolischen. Romantische Reisen behandeln die Konfrontation des Individuums mit der Realität als schon gedeuteter Realität, auf die es sich bezieht. Reisen heißt seit der Romantik nicht die Welt mit eigenen Augen sehen und ein Urteil auf die gesehene Welt gründen, sondern sich von den gedeuteten Dingen rückwärts zu sich selbst zu wenden. Ein Dokument der hierdurch erlangten Wissenserweiterung ist *Kein Ort Nirgends*, wo nicht der Rhein als Rhein, sondern als Fluss einer utopisch herbeigedachten Figuration innere Landschaften abbildet. Eine vergleichbare Wendung bezeugt sich in Wolfs Brief vom 6.2.1973 an Brigitte Reimann. Eröffnet wird der Brief durch die verzweifelt-ratlose Klage, dass ihr die Worte in der Schreibmaschine stecken bleiben, unwillkürlich denkt man an die von Hofmannsthals *Chandos*. Ein Brief vorgezeichnete Bahn. Die auf die Sprache Verwiesene denkt über eine »Sprache der inneren Landschaften« nach, diese müsse man mit einer Sprache beschreiben, die vor der Sprache läge.[21] Die Veränderung innerer Landschaften müsse man mit eigenen, veränderten Benennungen ausdrücken, die im Banne der Erfahrung stehen. Hermeneutisches Verstehen geht immer von einem Vorverständnis aus, das sich innerhalb des Verstehens bildet und verändert. Vorbegriffe werden durch angemessenere Begriffe ersetzt oder revidiert von dem her, was sich beim weiteren Eindringen in kulturelle Schöpfungen oder sprachliche Zeichen und deren Befragung aus der Perspektive der heutigen Zeit als Sinn ergibt. Dies heißt, in sich hineinzureisen. Dies hatte Wolf mit Bedeutung aufgeladen, indem sie ihre Einladung, sie auf ihrer Reise zu begleiten, unter zwei Aspekten

1781 (1783–1796), zur politischen z.B. Joachim Heinrich Campe *Briefe aus Paris* (1790), zur ästhetischen, die das Primat enzyklopädischer Aufklärung mit moralisch politischer Wertung, z.B. durch Antike-Idealisierung, ersetzt, Hermann Baron von Riedesels *Reise durch Sizilien und Großgriechenland* (1771) – sind noch empfindsame Reisen zu erwähnen. Zur empfindsamen Reiseliteratur zählt vor allem die in der Nachfolge von Lawrence Sterne von 1791–1805 geschriebene *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* von August Thümmel, ein auf einer wirklichen Reise basierender Roman, der das Reisen als Heilmittel gegen hypochondrisch-übertriebene Empfindsamkeit empfiehlt. Die romantische Reise ist uns als Ich-Reise vertraut.

21 Brigitte Reimann und Christa Wolf: Sei gegrüßt und lebe. Ein Freundschaft in Briefen 1964–1973, Berlin 1995, S. 161–164, hier: S. 162.

Copyrighted material

als weiblich begreiflich zu machen suchte. 1. Während in den Poetiken immer auch die männliche Machtfrage eine Rolle spielte, zielt die hermeneutische Erfahrung nicht – wie die natur- und gesetzeswissenschaftliche – auf Beherrschung und Kontrolle, sondern auf Teilhabe des Individuums und auf seine Bildung hierdurch. 2. Sucht sie dem überproportionierten Einfluss einer rationalistischen Wertmatrix auch in der Kunst zu entkommen, indem sie dem Unbewussten Sprache verleiht. Sie scheut sich nicht zu jubeln, als sie infolge eines Versehens der Fluggesellschaft, der Bürokratie und der Apparate, die ihr bestimmte Maschine verpasst. Mit einem »Lachanfall« (11) reagiert sie auf das Schnippchen, das Tyche Moira schlägt. Von der Spontaneität, nicht vom »Gesetz«, vom Unbewussten, nicht von Berechnung und Vorausberechnung, erwartet sie jene innere Lockerheit, die auch als »Gelassenheit« (72) daherkommt, mit der »Abenteuer des Geistes« (71), eine Formulierung Thomas Manns, möglich werden sollen. Tatsächlich ja öffnete der Feminismus in Abgrenzung vom Verstandeskult der Aufklärung die Tür zu einer bereits verloren geglaubten Relation zwischen sozialer Theorie und Theorie des Unbewussten, der Psychoanalyse.[22] Zudem erklärte sie, ihren sehr punktuellen, von Reflexionen begleiteten Erfahrungen keine systematische Ausarbeitung folgen zu lassen. Dies geht auf eine Selbstrelativierung und Historisierung hinaus, welche die individuelle Begrenztheit der eigenen Perspektive mitdenkt. Am Auftakt sieht man sehr wohl, dass Wolf unsystematisches, erfahrungsbetontes Denken und ein öffentliches Mitdenken der Bornierthеit der eigenen Perspektive als weiblich profiliert, sie hierdurch der Selbstentfremdung, mit der sie die patriarchalische Gegenwart geschlagen sieht, zu entgehen glaubt. Statt Horaz und Brecht legt sie ein ›Sammelsurium‹ feministische Literatur ins Gepäck[23], kraft derer

22 Siehe auch: Claudia Benthien, Hans Rudolf Velten: Cultural Studies. In: Christina von Braun, Inge Stephan: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Wien 2005, S. 350.

23 In ihrer 4. Poetikvorlesung nennt Christa Wolf ihre ins Reisegepäck gelegte Lektüre selbst eine »merkwürdige Mischung«, und sie zählt folgende Titel auf: *Am Anfang war die Frau* (Elisabeth Gould Davis), *Mütter und Amazonen* (Sir Galahad), *Das Patriarchat* (Ernest Bornemann), *Amazonen – Kriegerinnen und Kraftfrauen* (Pierre Samuel), *Frauen – das verrückte Geschlecht* (Phyllis Chesler), *Frauen in der Kunst* (Nabakowski u. a.), *Männerphantasien* (Klaus Theweleit), *Weib und Macht* (Richard Vester), *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (Luce Irigaray), *Das Geheimnis der Orakel* (Philip Vandenberg), *Utopische Vergangenheit* (Nikolaus Himmelmann), *Das Mutterrecht* (J. J. Bachofen), *Die*

Copyrighted material

sie zu verstehen sucht, was ihr während der Reise begegnet. Dass eine Reisebiografie bemüht wurde, ist, wie angedeutet, ein hermeneutischer Schritt. Es muss darum gehen zu rekonstruieren, wie der geistige Prozess verlief, wie Wolf das Reisemoment nutzt, um ihr Ziel, den Eintritt ins Individuum, zu erreichen. Dabei sollten wir mitdenken, was das hieß. In der DDR konnte man nicht groß reisen. Was Wirklichkeit bedeutet, wurde innerhalb eines sehr kleinen Zusammenhangs ermittelt, z. B. als Reise durch die Zeit.[24] Wolf hatte ihre Reise mit einem sehr eingeschränkten und eher theoretischen Vorstellungszusammenhang angetreten. Mit Lesefrüchten, der feministischen

wilden Früchte der Frau (Claude Meillassoux), *Die weiße Göttin* (Robert von Ranke-Graves), *Die imaginierte Weiblichkeit* (Silvia Bovenschen), *Weiblichkeit in der Schrift* (Hélène Cixous). Daneben zitiert sie die »archäologischen, frühgeschichtlichen, klassischen Autoren« und bezieht sich sicher auch auf das Buch von Heide Göttner-Abendroth *Die Göttin und ihr Heros* und auf das klassische Werk des C. G. Jung Schülers Erich Neumann: *Die große Mutter.* Ihr Horizont ist also durch Schriften geprägt, die auch die feministische Frauenbewegung und feministisch inspirierte Kulturwissenschaften zur Erweiterung des Blick-Winkels auf eine bislang männlich interpretierte Geschichte heranzog. Zweierlei kam »in bunter Mischung« zusammen. Zunächst trat in den siebziger und achtziger Jahren innerhalb der gender-studies, insbesondere in den USA, eine emanzipatorisch argumentierende und hierbei sozialgeschichtlich vorgehende Strömung in den Vordergrund, während in der etwas späteren Theorierichtung des französischen Feminismus, der mit den Namen verknüpft ist, poststrukturalistische Überlegungen die Oberhand gewannen. Mit Berufung auf Derrida und dem erklärten Kampf gegen den »Phallozentrismus« richteten sich z. B. Luce Irigaray und Hélène Cixous gegen »patriarchale« Identitäten, gegen die vernunftbestimmte abendländische Kultur und die Herrschaft des Mannes. Beide Richtungen verbindet das Interesse am Wandel des Frauenbildes in der Literatur, das seinerseits nicht losgelöst betrachtet werden kann vom tradierten Selbstverständnis des Mannes. Hélène Cixous knüpft an Derrida an und konzentriert sich aus feministischer Perspektive auf die Opposition Weiblichkeit und Männlichkeit. Sie begreift die »phallozentrische« Literaturgeschichte als Geschichte der Unterdrückung des Weiblichen. Als kritischen Gegenstandpunkt stellt Cixous eine weibliche Ökonomie des Schreibens aus, die das Regime der Identität strukturiert. Bestimmt durch Sinnlichkeit und durch eine Ethik der Gabe Macht wurde durch diese Ökonomie im Ich »die Vielheit der Stimmen des Anderen« hörbar. Siehe Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995, S. 125.

24 Christa Wolf notierte einmal im Jahr, jeweils am 17. September, welche Ereignisse und Gedanken sie gerade beschäftigten. 2003 erschien ihr Werk: *Ein Tag im Jahr: 1960–2000.*

Copyrighted material

Literatur jener Jahre, ist sie losgefahren, mit Theoriegepäck, mit gedeuteter Realität. Es ist zum einen diese besondere Situation, die sich in den *Vorlesungen* reflektiert. Unverwechselbar aber sind sie durch das, was ihre zweite Eigentümlichkeit ausmacht: Immer wieder durchkreuzen Wolfs Reiseerfahrungen rematriarchalisierende Fundamentalismen, immer wieder wird dieser Horizont durch ihre Reiseerfahrungen erweitert oder auch korrigiert.

Aus den *Vorlesungen* lassen sich miteinander verknüpfte Bereiche herauskristallisieren: 1. der verspürte »Patriarchalismus des Südens« in der Reisegegenwart, 2. die kritische Registrierung der Umweltzerstörung in Athen infolge der Herrschaft des Menschen über die Natur und Beobachtungen, wie Technikwahn und Effizienzdenken sich gegen die Männer selbst und gegen die Frauen kehren und die Menschheit schließlich auszulöschen drohen, dies alles verknüpft mit der Frage, ob eine Unterbrechung dieses kriegerischen Normalzustandes möglich sei, 3. die philologische Genderarchäologie anhand ihrer Lektüre der *Orestie* des Aischylos, des *Faust* und der *Poetik* des Aristoteles, ein Nachdenken über den gendergesteuerten Aspekt der Geschichtsschreibung, wonach je geschlechtsspezifische Voraussetzungen und Bedürfnisse einen spezifischen Bedarf an Geschichte hervorrufen, 4. ein Nachvollzug der Matriarchatsforschung, wonach Frauen in nichtpatriarchalischen Gesellschaften die friedliebende kulturschöpferische Kraft und der integrierende Mittelpunkt der Gesellschaft waren, unterschiedliche Grade des Zweifelns und Vorbehalte gegenüber der Hoffnung, die minoische Kultur als rückwärtsgewandte Utopie registrieren zu können und 5. schließlich zielen weitere Reflexionen auf eine prinzipielle Dichotomie zwischen Schrift/Wort und Bild, zwischen der Kunst als systemischer Form und Kunst als Erfahrung, aus der *Kassandra* hervorwächst.

Immer wieder – und zuspitzend deutlich – hebt sie an beobachteten Körpersprachen typische Lebensmodelle in ihrer Symptomatik ab. Sie sieht an körperlichen Zurückhaltungen bei Frauen, dass deren Legitimierungswunsch »immer noch mit der Zwangsidee, sich anpassen oder verschwinden zu müssen«, zusammenhängt (191), während männliche Expressionsformen, etwa auf der Abendpromenade in Heraklion, patriarchalisches Kulturmilieu spiegeln:

> Körper an Körper, Gruppe an Gruppe, ein massiver Strom: herausfordernde Gesten, männliche Kraft- und Schönheitskonkurrenz, sich bewegend, um sich zu zeigen: blitzende Augen, unver-

Copyrighted material

> schämte Blicke, Rempeleien, geballte Ladung aggressiver Männlichkeit, die kein Pardon kennen würde, keines kennt, wenn einer, eine sie in Frage stellt. (69)

Sie verknüpft solche Beobachtungen mit dem Mangel an weiblicher Repräsentation in Kunst und Geschichtsschreibung und bezieht all dies auf den Herrschafts- und Ungleichheitskomplex, der das eigentliche Thema der Neuen Frauenbewegung ist. Sie erblickt die »Koren, die Mädchen, einst die Fruchtbarkeitsgöttin Persephone mit ihrer Tochter, später zu Balkenträgerinnen herabgekommen, jetzt unfruchtbar ins Aus gestellt.« (30). Sie erkennt die Geschlechterordnung auch in der mit Freunden auf dem Weg zur Fremdenpolizei gebildeten ›Gang‹, die ihr als einer Frau und in Griechenland Fremden die Endstellung zuweist. Doch bedenkt sie auch, dass sich die Aufklärung gegen die Männer selbst kehrt. Im Zuge fortschreitender Delegation von Zuständigkeiten an Apparate und Institutionen verschwindet die »Person« (139), auch die männliche. Selbst Objekte ihrer Schöpfungen machen Männer Frauen zu »Objekten zweiten Grades«. Frauen sind

> oft genug Objekte von Männern, die selbst Objekte sind, also, ihrer sozialen Lage nach, unbedingt Angehörige der zweiten Kultur, insoweit sie aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die herrschenden Wahnsysteme zu integrieren. (146)

Die Stadt Athen pulsiert nach den Kriterien von Effektivität, Effizienz, Ausbeutung. Auch die griechische Gesellschaft hat sich kapitalisiert. Sie notiert – nun nicht im Zeichen der Dichotomie von männlichem und weiblichem Geschlecht – Worte ihres griechischen Freundes N., wonach Menschen zueinander unter dem Verhältnis der Nützlichkeit und Verwertbarkeit stehen:

> Stadt-Monaden, dachte ich, wer hat sie abgefeuert, um welchen Kern kreisen sie, was hält sie zusammen. Die Jagd nach der Drachme, sagt N. Der Eigennutz. Dass einer den anderen brauche, um ihm etwas zu verkaufen, ihn übers Ohr zu hauen, ihn anzuzapfen, ihn auszusaugen. Und der Omoniaplatz sei, über und unter der Erde, ihr Jagdzentrum. (32)

Man spürt inmitten dieser Bewegung Wolfs Bedürfnis nach Ruhepunkten. Man sieht, dass die Notierung des uralten Gastrechts, aber auch die Arbeit am Wort einen existentiellen Rettungsanker auswirft,

Copyrighted material

der freilich sofort auch in Verdacht gerät, sich auf Geldbeziehungen oder Schwäche zu gründen, dennoch hofft Wolf, dass »die Gewinnsucht die Geste der Gastfreundschaft noch nicht ganz verdrängen konnte« (32). Zum einen bringt Wolf der sprachlichen Fundierung des Verstehens Skepsis entgegen, da Sprache vereindeutigt und normiert, während die Uneindeutigkeit des Bildes auch das Andere zulässt. Zum anderen erfährt sie, dass sie auf ein Mittel angewiesen ist, dem sie grundsätzlich misstraut:

> Wie auf einer Anfechtung ertappe ich mich bei der Zuversicht, dieses fremde Chaos hier, dem ich mich stärker ausgeliefert fühle als zu Hause, könnte um Worte herum eine geordnete Struktur annehmen, wie Eisenspäne um einen Magneten. Die Zentrierung um den Logos, das Wort als Fetisch – vielleicht der tiefste Aberglaube des Abendlands, jedenfalls der, dem ich inbrünstig anhänge. So dass die Sprachunmächtigkeit allein mir eine Ahnung möglicher Schrecken des Exils heraufruft. (33)

Wolf öffnet den griechischen Boden, aber auch literarische Texte zunächst mit gendergesteuertem Blick. Dieser bewirkt, dass eine Schicht auf die andere hin durchsichtig wird:

> Die Stufen im alten Forum zu sehen, auf denen der Apostel Paulus den Korinthern gepredigt haben mag, und im Hintergrund die Säulen des um vieles älteren Apollon-Tempels. Das Bild vermittelt mehr Einsicht in die Bindung bestimmter Glaubensschichten an Gesteinsschichten, als Bücher es könnten. (97)

Sie hat auch dies vom Terminus des Patriarchats her gesehen und gewertet: Man spürt, dass mit ›Einsicht‹ indirekt auch der Vatergott gemeint und getroffen werden sollte – auch in Goethes *Faust*. Dort beweise sich, dass

> da Anaxagoras und Thales die Kräfte diskutieren, die die Welt im Innersten zusammenhalten; da Anaxagoras, der Katastrophentheorie anhängend, einen Berg entstehen lässt, bewohnt von Zwergenvolk, das sofort durch eignen Frevel und Rache in Bedrängnis gerät (169),

Faust sich genötigt sieht »sich in diesem Fall nach oben« zu wenden: »Du! Droben Unveraltete / Dreinamig-Dreigestaltete, Dich ruf ich an bei meines Volkes Weh / Diana, Luna, Hekate!« Und auch hier präsentiert sie feministische Vorstellungsart, abgestützt durch mythologi-

Copyrighted material

sche Lexika, welche anführen, dass die mythische Kassandra, ihr Zwillingsbruder, mit dem sie einst eins gewesen war, Helenos und die Mondgöttin Selene, die zur troischen Helena verschmolzen wurde, ein Sehertum aufwiesen,

> das einst in enger Beziehung zur Mondgottheit stand und nicht im Dienste des Licht- und Sonnengotts Apoll, der weit jünger ist als Hekabe, Selene, Helena, Helenos, Kassandra und schon zu den mythologischen Reflexen jener patriarchalischen Umwertung der Werte gehört, zu denen auch, eben im Bereich der Kunstgesetzgebung, die Poetik des Aristoteles zählt. (170)

Wolf beschäftigen Fragen der Identitätskonstruktion und damit verbunden die herkömmliche Weisen der Repräsentation (lat. Repräsentation: Darstellung, Vertretung) Kassandras. Man sieht, wie die alte Spannung zwischen Dogmatik und Hermeneutik in zeitgenössischer Modifikation wieder auflebt, wenn sie bei Aischylos Entstellungen, Irrtümer[25] entdeckt. Tragödien sind ernsthafte Aufführungen von theatralen und rituellen Handlungen und von Sprechakten. Hierbei ent-deckt sie, wie soziale Beziehungen sich im Ästhetischen umsetzen. In ihren Blick gerät, dass in der *Orestie* an einer Epochenschwelle nicht nur, wie häufig vermerkt, Rechtsformen konfligieren (Matriarchat und Patriarchat), sondern im Text gender-Bewegungen zur Sprache kommen. Wolf sieht mehr im alten Blutrachegesetz, in dem Orest sich verfängt. In der Verwerfung des Weiblichen liegt für sie der unmittelbar berührende Ernst des Stücks. An der Aufgabe des Chors in der Tragödie begreife man, dass Aischylos damit zu rechnen schien, »dass Nachklänge der heiligen Scheu vor der Frau auch sein männliches Publikum, welches inzwischen die absolute Herrschaft ausübt, noch beruhigen.« (106). Daher werde die Frau ins Animalische herabgewürdigt. Der Chor bringe zur Sprache, dass die Frau durch Instinkthaftigkeit und sinnliche Affektion zum Schuldigwerden tendiert: »Und dann. / Das Schlimmste von allen, / Die Liebesgier, / Die Brunst der Frau«. (106) Nach solchen sozialen Festschreibungen einer Minderwertigkeit der Frau, die Frau repräsentiert die Verfallenheit an die physische Sphäre in Opposition zum männlichen Geist, heiße es

25 »Nie hätte sie gesagt, auch drinnen kann ich / Agamemmnons Los beweinen. Agamemnon – der letzte in der Reihe der Männer, die ihr Gewalt antaten (der erste war Apoll, der Gott) – ihn beweinen. Da müsst ich sie schlecht kennen« (18).

Copyrighted material

»ohne Umschweife«: »Die Frau muss weg«. (106) Nicht schätzenswert erscheint die Frau dem neuen Gott Apoll. Der von den »Uralt-Göttinnen« (107) verfolgte Orest wendet sich an sein Publikum »Hört mich an!«, bevor ihn der Wahnsinn wieder wegreist: »Darum, solang ich noch bei Sinnen bin / – Bin ich es noch? – / Sag ich euch schnell: / Es war gerecht, dass ich die Mutter tötete. / Die gottverhasste Frau – Ein Scheusal, das die Erde haßt!« Der Dichter legt zum einen dem Chor und Orest die Ansichten des gesellschaftlichen Durchschnitts in den Mund, die die Frau zum einen unter das Zeichen der Inferiorität stellen, und er legt zum anderen seiner zukunftskundigen Kassandra Redepartien in den Mund, die Wolf als »Nachklänge« (106) einer einstigen Größe der Frau in der griechischen Kultur deutet.

Dies wird über Figuraldeutung aufgebaut. Wolf zitiert als selbstbewusste Rede Kassandras: »Das Leben ist vorbei: O meine Freunde. / Doch will ich nicht klagen, / Wie der Vogel im Gesträuch / Der Vogel, der aus Furcht von Sinnen ist / Nach meinem Tod sollt ihr bezeugen, / Daß ich tapfer war [...]« (21). Und sie zitiert auch ihren Wunsch unsterblich zu sein[26], »als Frau?«, fragt Wolf und folgert, dass Aischylos sich »dunkel« an etwas erinnert, dass ihm »solche Frauen« (24) noch bekannt sein müssen, da er jetzt noch Kassandra diesen Zug gibt. Die feministische Lektüre stimuliert auch bei Wolf eine Sicht, die bewirkt, dass eine Schicht auf die andere hin durchsichtig ist. Kassandra soll auf ein Älteres deuten, Orest und der Chor auf ein Jüngeres, und diese Wahrheit wird dann in die soziale Wirklichkeit zurückgeführt, wo sie eine vernichtende Macht entfaltete. Derart projiziert Wolf feministische Kritik in Aischylos' Kunst- und Gestaltenwelt und sieht demgemäß auch das Ende des Stücks patriarchalischem Denken geschuldet:

> Vergleichsweise matt dagegen dann, ein Agit-Prop-Nachspiel, ein Tendenzstückende, die Entsühnung des Orest und die Bezähmung der matriarchalischen Erinmyen durch die klug redende Pallas Athene (107),

zuvor hatte Wolf Athene als aus dem Haupt des Zeus entsprungene Kopfgeburt in kühler Distanz beschrieben. Sie führt einen künst-

26 »O Menschenschicksal, wenn es glücklich ist, / könnt man / Es einem Schatten gleichen; das misslungene – / Ein feuchter Schwamm fährt drüber hin und / löscht es weg! / Und mehr als jenes tut mir solch Verlöschen weh.« (24).

Copyrighted material

lerischen Qualitätsverfall auf Ideologie zurück: »die politische Absicht des Athener Bürgers Aischylos mindert ihm das Ende seines Stücks.« (107) Aischylos' Drama bietet demgemäß keine Objektivität, keine herrschaftsfreie Kommunikation. Zugleich moniert sie, dass patriarchalische Referenzhorizonte Leiden als notwendig legitimieren. Die argivischen Greise ziehen das Ende Trojas verkündend zur Herrscherburg Mykene, Zeus lobend:

> Ihn, der uns des Denkens Weg / Führt zum Lernen durch das Leid, / Unter dies Gesetz uns stellt! / Drum pocht selbst im Schlaf Gewissensangst / Jähen Schlags wach das Herz, und es keimt / Wider Willen weiser Sinn. (98)

»Lernen durch Leid« erscheint Wolf als »Weg des männlichen Denkens«, womit Aischylos erfasst habe, was der Natur wiederum von Nachfolgenden zugefügt werden sollte. Um sie zu »beherrschen«, wurde das »erstaunliche Gebäude einer naturfernen Geisterwelt« errichtet, »aus der Frauen von nun an ausgeschlossen sind [...] Kulturgewinn durch Naturverlust: Fortschritt durch Leid: Die Formeln vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung benannt, die der Kultur des Abendlandes zugrunde liegen.« (99) Dass der Fortschritt immer über Eroberung, Blut und Verdrängung verläuft, erscheint als Weg des Mannes, der kaum ein Bewusstsein seiner eigenen Gespaltenheit entwickelt, des Mannes, der sich mittels Verbal- oder Realbrutalität des eigenen Leidens, auch an seiner Subjektivität der Spaltung, entledigt, indem er andere leiden lässt. Die männliche Variante der Entwicklung verläuft immer über Vernichtung des ›Fremden im Eigenen‹ und des ›Anderen‹, ausschließlich also über den Weg, Schuld oder Hass auf sich laden. Zuweilen noch in den *Vorlesungen* vertritt die Frau bei Wolf – wie in der idealistischen Tradition – den Fundamentalanspruch des Individuums auf Wahrung aller seiner Menschenrechte, sie verkörpert die Notwendigkeit der Selbstkorrektur männlich-zivilisatorischen Fortschritts, etwa wenn Wolf fortsetzt, dass der Mann die nun ausgeschlossenen Frauen sogar fürchten müsse, »weil sie – dem Denkenden, Leidenden, Schlafenden unbewusst –, weil *auch* sie Urheberinnen jener Gewissensangst sind, die sein Herz wachklopft.« (99) Hierzu nun gehört auch das Bild der Frau als Opfer. In der *Orestie* des Aischylos erzwingt schon die symbolische Positionierung der Priesterin mit zum Himmel aufgehobenen Händen »Oh! Oh! Ach! / Apollon! Apollon« Unterordnung. Aischylos verkenne deren Desidentifizierung. »Nie hätte sie gesagt, auch drinnen kann ich / Agamemnons Los

Copyrighted material

beweinen. Agamemnon – der letzte in der Reihe der Männer, die ihr Gewalt antaten (der erste war Apoll, der Gott) – ihn beweinen. Da müsst ich sie schlecht kennen« (18), wendet sie sich deutend zu sich selbst. Auf dem Wege der ›Ideologiezertrümmerung‹ gelang es Wolf offenbar, sich in Kassandra hineinzuversetzen, sich in ein Leben einzufühlen, das die *Orestie* unter sich begrub: »Wie ein weites Netz hängen des Aischylos Zeilen mir vor Augen, durch dessen weite Maschen ich eine Gestalt sich regen sehe« (16). Nun ist Kassandra nicht mehr eine vom Leben getrennte und von der Gegenwart durch Zeitferne gesonderte Gestalt. Deutlich präferiert Wolf verstehende Einfühlung vor einer rein erklärenden Geschichtswissenschaft und – deutlicher und wichtiger noch – zielt auch Wolfs hermeneutische Erfahrung nicht auf Beherrschung und Kontrolle, sondern auf Teilhabe. Sie nimmt den Akt der Horizontverschmelzung dahin gehend vor, dass sie die Kassandra-Figur »aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten« (142) rückführt. Gegen die Rationalisierungsanstrengung Schillers, er entwarf »eine Figur aus dem Zeitalter der Empfindsamkeit, die lieber gut bürgerlich verheiratet wäre, als andauernd unter der Last ihrer Gesichte stöhnen zu müssen« (179), dies belege Schillers »landläufig-spießige Abscheu gegen Größe, besonders Größe bei einer Frau« (179), setzt Wolf ihr Wiedererleben, Einleben in die geschichtliche Epoche, der Kassandra entstammte: »Dreitausend Jahre weggeschmolzen« (13), als sie sich in den »Bannkreis eines Blicks« (10) gebracht fühlt. »Jetzt verstehe ich sie«, notiert Wolf, als stünden sich zwei Subjekte gegenüber, als verschmelze der Horizont des fremden Subjekts mit dem eigenen. Dies impliziert Selbstwissen und ganzheitliche Selbstpreisgabe, die Vorbewusstes und Spontaneität einschließt:

> Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer eigener Art; eine allmähliche eigne Verwandlung setzt diese Kunst voraus, eine Bereitschaft, der scheinbar leichten Verknüpfung von phantastischen Tatsachen, von dem Bedürfnis der jeweiligen Gruppe angepassten Überlieferungen, Wünschen, Hoffnungen und Erfahrungen und Techniken der Magie – kurz, einem anderen Inhalt des Begriffs ›Wirklichkeit‹ sich hinzugeben. (75)

Voraussetzung hierfür war die Lockerung der apollinischen Rationalität in sich und außer sich selbst. Zu solchen Abenteuern gehörte auch die Verschiebung des Interesses von der klassischen auf die archaische Antike, indem sie mit feministischen Konzeptionen des Archa-

Copyrighted material

ischen Bilder suchte und vorstellte, die auf die Frühzeit der Griechen verweisen.

Dennoch spürt man ihre *Vorlesungen* nachlesend auch Bruchstellen, die weiterführen. Zum einen vollzieht und buchstabiert Christa Wolf Theoriedebatten nach, die ihrerseits einen langen historischen Verlauf haben. Und hierbei bietet das neue feministische Ordnungsmuster viele einleuchtende Momente. Sie zitiert aus Bachofen, Thomson und Ranke-Graves Beschreibungen von Mutterrecht, Matrilinearität, Matrilokalität (Wohnsitz bei der Mutter und mütterlicher Sippe) und matriarchalischer Spiritualität. Sie vollzieht die unveränderte Übernahme von ursprünglich weiblichen Symbolmustern, auf der männlichen Seite nach, die Absorption, auch die Änderung des Geschlechts der Urgottheit. In existentiell-feministischer Ausprägung führte dies Göttner-Abendroth vor Augen:

> Da die Göttinnen die patriarchalischen Götter nicht freiwillig heirateten, waren Raub und Vergewaltigung die gängigen Methoden. Als erstes übernimmt der Gott ihr weit verbreitetes Machtsymbol, mit dem sie tötete und kastrierte, den ›Blitz‹ (Doppelaxt). Eine andere typische Übernahme ist die Taube, der Geist des weltschöpferischen Eros der Aphrodite, in Jahwes Besitz, der sie zu einem eigenen, ausgesprochen eros-feindlichen Geist macht... Oder die Schicksalswaage der Unterweltsgöttin wird vom Totengott Osiris übernommen oder gar vom patriarchalischen Himmelsgott Zeus.[27]

Sie tendiert über weite Reisestrecken zu einem theorienanwendungsorientierten Sehen, was auch ihr paralleles Fotografieren zeigt. Dem Text beigefügte Fotografien zeigen minoische Bronzen (155), die »Pariserin« (187), eine taubenköpfige Aphrodite (131), Belege von Geschlechtertrennung in Festsituationen (176, 182). Auch gibt es eine Parallele zwischen ihrem Foto einer römischen Kopie der Athena Parthenos (19) und ihrem Kommentar, der an Göttner-Abendroths Feststellung erinnert, am deutlichsten werde die Absorption immer dann,

27 Zitiert nach Heide Göttner-Abendroth: Du Gaia bist Ich. Matriarchalische Religionen früher und heute. In: Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch, hrsg. v. Luise F. Pusch, Frankfurt/M. 1983, S. 171–196, hier: S. 173.

Copyrighted material

> wenn die alte Göttin der Weisheit ausdrücklich aus dem Geist des patriarchalischen Gottes geboten wird. Sie wird damit zum gehorsamen Werkzeug des väterlichen Willens und verteidigt nachdrücklich seine patriarchalischen Prinzipien (so verteidigt die patriarchalische Athene z. B. die Straffreiheit für Muttermord, Verlust des Wahlrechts der Athenerinnen, Verbot der weiblichen Künste für Frauen).[28]

Zugleich spürt man, dass sie der feministischen Kausalität und Vordergründigkeit auch misstraut, etwa wenn man entdeckt, dass sie unterschiedliche Deutbarkeiten auch nebeneinanderstehen lässt. Tragen die Reiseführer blind, wie Sue und Helen meinen, das Erbe der männlichen Geschichtskonstruktion aus[29] oder wirkt in solchen Leerstellen nicht ein Mangel an Schrift, ohne die man die Funde nicht wirklich bestimmen kann?

Zeugnisse minoischer Kultur wurden zu kollektiven Ideologemen und Obsessionen gesteigert: »Sue und Helen hatten, als wir sie wiedertrafen, nicht eine der Doppeläxte von Knossos, nicht eine der Darstellungen der Göttinnenmutter im Museum von Heraklion versäumt« (74). Sie zitierten

> unisono einige nach ihrer Überzeugung katastrophale Sätze aus ihrem Reiseführer, an denen sich mit Hochgenuß das totale Unverständnis der männlichen Altertumswissenschaftler für die Grundtatsachen jener weiblichen Kultur ablesen ließ, die sie da auf Kreta ausgegraben hatten. (59)

»Unisono«, d. h., sie sprechen die Sprache kollektiver Ideologie. Lakonisch registriert Wolf: »Da endlich, eingeritzt in den Stein, hätten wir auch die Doppelaxt, die Labrys, die Helen und Sue uns besonders ans Herz gelegt hatten.« (72) Wolf empfindet auch, dass ihre Bekannten in Gesprächen Stichwort gebend Positionen moderner Gynaikokratie-Konjunktur besetzen, ihr fällt das Sichbinden an eine Sichtweise auf, die andere Belege oder Fragen ausblendet und ein Plätschern des Aller-

28 Ebenda, S. 183f.

29 Es sei noch einmal Göttner-Abendroth zitiert, die wie Sue und Helen auch den »desolaten Zustand der Matriarchatsforschung« beklagt: »Denn da, wo Matriarchate wiederentdeckt wurden, besonders in der Ethnologie/Anthropologie, geschah es in verkürzter und verzerrter Form. Die Verzerrungen gehen alle zu Lasten der patriarchalischen Forscher«. Ebenda, S. 181.

Copyrighted material

weltsgespräches, das gar nicht in Tiefen gelangen will. Sue und Helen selektieren Fakten, daher schaffen weitere keine Erklärungsnot. Dass einzig und allein den männlichen Göttern Menschenopfer fielen, ist nicht richtig.[30] Doch bleiben sie dem Kreis ihrer Vormeinung verhaftet, da sie nur eine »Bestätigung für ihre These« suchten, »dass auf Kreta die Frauen den Ton angaben und dies den Minoern gut bekommen sei« (89), dass es Armut und Reichtum und Sklavenarbeit gegeben habe, »auch Sklavinnen, natürlich« (81), weisen sie empört zurück. Sie »verachten alle männliche Kunst, alle Abbilder des Mannes« (83). Sie reagieren auf eine Ideologie, die den Geist der Natur gegenüber privilegierte, bloß mit einer Gegenideologie. Damit schreiben sie sich nicht in den alten Horizont neu ein. Aus den Manifestationen der Geschichte wurde von der Matriarchatsforschung ein für die minoische Zeit vermeintlich Gültiges selektiv herausgefiltert, das mit dem Horizont gegenwärtiger Feministinnen verschmolzen werden kann. Es erweist sich, dass die Art von Horizontverschmelzung, wie Sue und Ellen sie vornahmen, beide in die Ideologisierung trieb, was auch Wolfs Einwände aus archäologisch-realienkundlicher Sicht zeigen, die neue Quellen anführen und Vorbegriffe durch angemessenere Begriffe ersetzen.

Hans-Georg Gadamer hatte in *Wahrheit und Methode* darauf hingewiesen, dass wir so sehr von der Geschichte und der Tradition geprägt sind, dass Vorurteile zu Bedingungen des Verstehens gehören. Aber er suchte unter dem Begriff der Horizontverschmelzung auch zu fassen, dass wir im Erkennen die Bestimmtheit durch unsere Vorurteile überwinden müssen. Der Begriff Horizont bot sich an,

> weil er der eigenen Weitsicht Ausdruck gibt, die der Verstehende haben muß. Horizont gewinnen meint immer, dass man über das Nahe und Allzunahe hinaussehen lernt, nicht um von ihm wegzusehen, sondern um es in einem größeren Ganzen und in richtigen Maßen besser zu sehen.[31]

30 So zitiert sie z. B. Funde, die von den Evidenzen feministischen Denkens himmelweit entfernt sind: »Und nahe beim Palast von Knossos fanden inzwischen britische Archäologen unter den Resten eines 1450 zerstörten Hauses die Knochen von zehn Jugendlichen, an denen sich Spuren finden, die nicht ausschliessen, dass der ganze Fund ein Zeugnis für einen religiös-rituellen Kannibalismus darstellt.« (73)

31 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Berlin 2007, S. 42.

Copyrighted material

Er hatte zwei Arten von Horizontverschmelzung unterschieden und beide in einer Art vorgetragen, die auf eine kritische Selbstreflexion zurückdeutet. So gibt es einerseits einen Horizont, der das Verstehen einkapselt und legitimiert und dem man also verhaftet bleiben kann, andererseits gibt es auch einen Horizont, der uns hilft, die Begrenzung zu relativieren. Horizont kann demnach zweierlei besagen, entweder die Perspektive, die die Sicht eingrenzt, oder die Distanznahme von dieser partikularen Perspektive. Wolf gestaltet eine Horizontüberschreitung auch der eigenen vorgeprägten Begriffe:

> Es stellte sich heraus [...] dass jeden von uns vieren an diesem Abend nichts brennender interessierte als die minoische Kultur. Es ist ja ein Symptom für Besessenheit, dass man sich über sie nicht wundern kann – jedenfalls nicht, wenn sie bei einem selber auftritt – und dass man sie nur an anderen mit mehr oder weniger Vergnügen bemerkt, und so musste irgendwann an diesem Abend der Moment kommen [...] in dem mein Geist oder jedenfalls ein Teil von ihm sich von meinem Körper löste und »über uns« (ich meine keineswegs an der niedrigen Kabinendecke: weit höher!) zu schweben begann, um sich zu distanzieren und sich auch ein wenig zu belustigen. (58)

Wolf durchschaut, dass Frauen, von Defizienzerfahrungen der Gegenwart ausgehend, Erinnerungen an Bachofens Mutterwelten beschwören, sie durchschaut die bei Assmann positiv konnotierte[32], von ihr aber auch kritisch gesehene ›kontrapräsentische‹ Funktion der Vergangenheit. Wohl sieht sie den üblichen Rhythmus, Ansprüche in

32 »Bei extremen Defizienzerfahrungen kann eine kontrapräsentische Mythenmotorik revolutionär werden, nämlich unter den Bedingungen der Fremdherrschaft und Unterdrückung. Dann nämlich bestätigen die Überlieferungen das Gegebene nicht, sondern stellen es in Frage und rufen zu seiner Veränderung und zum Umsturz auf. Die Vergangenheit, auf die sie sich beziehen, erscheint nicht als ein unwiederbringliches heroisches Zeitalter, sondern als eine politische und soziale Utopie, auf die es hinzuleben und hinzuarbeiten gilt.«. Siehe Jan Assmann: Mythenmotorik der Erinnerung. Fundierende und kontrapräsentische Erinnerung [1992]. In: Texte zur modernen Mythentheorie, hrsg. v. Wilfried Barner, Anke Detken, Jörg Wesche, Stuttgart 2003, S. 282. Assmann unterscheidet zwei Hauptfunktionen des Mythos in ihrem Verhältnis zu Gegenwart und Geschichte. Die erste Funktion, die »fundierende«, »stellt Gegenwärtiges in das Licht einer Geschichte«, während die zweite Funktion, die »kontrapräsentische« aufgrund der Defizienzerfahrungen der Gegenwart in der Vergangenheit Utopien aufsucht.

Copyrighted material

der Gegenwart dadurch legitimieren zu können, indem man meint, geschichtlich immer auf einen Opfermythos zurückgehen zu können. In ihr Arbeitstagebuch hatte sie notiert: »Die Literatur des Abendlandes, lese ich, sei eine Reflexion des weißen Mannes auf sich selbst. Soll nun die Reflexion der weißen Frau auf sich selbst hinzukommen? Und weiter nichts?« (109) Einer Verengung des Problems endlich gelingender Emanzipation auf ein demokratisches Spiel, wonach organisierter Lobbyismus die Quote als sozialtechnische Lösung erkämpft, misstraute sie gründlich. Immer wieder führt sie ihre Selbstbesinnung vom Feminismus weg in die Nähe der frühen Marx-Texte und in die Nähe der Kunst. In der Kunst werden die gegenwärtigen Möglichkeiten des Menschen transzendiert, sofern sie auf menschliche Ganzheit insistiert. Wo immer die populäre Matriarchatsforschung Vergangenheit auf utopische Tendenzen hin durchscheinend machen wollte, hatten diese insbesondere in Griechenland ihren Ort.

> Als könnte der alte Kontinent, jetzt, da die Impulse auslaufen, die seine Kultur einst von dieser Insel, von Griechenland empfing, noch einmal von hier, indem seine Jugend auf noch frühere Zeit- und Kulturschichten zurückgreift, eine Erneuerung empfangen (81),

notierte Wolf schon auf Kreta zweifelnd. Wochen darauf hält sie im mecklenburgischen Meteln fest:

> Mein Schmerz um diesen Erdteil ist teilweise auch ein Phantomschmerz: nicht nur der Schmerz um ein verlorenes Glied, auch der um noch gar nicht ausgebildete, entwickelte Glieder, um nicht wahrgenommene, gelebte Gefühle, um uneingelöste Sehnsucht. Dies alles aufgehoben in der Literatur – seit wann? Gibt es, wenn man einen anderen Sehraster anlegt, auch bei Homer schon ein utopisches Element [...]? (117)

Eine kritische Sicht auf Ideologien lässt sich aber auch beim Friedenskomplex zeigen. Sie sucht die psychischen, sozialen, ökonomischen, politischen, militärischen und anderen Determinanten des Friedens und des Unfriedens aufzuklären und notiert »schmale Hoffnung« (140), als sie erlebt, dass junge Männer und Frauen dem Rüstungswahn die Bergpredigt entgegenhalten, sie registriert, dass im Ausweichen vor dem Druck der Institutionen Nischen entstehen – in Ost und West. Die Neue Frauenbewegung hatte Rüstungspolitik und Systemkonfrontation als männlich attackiert und die Institutionen als

Copyrighted material

männlich besetzte Handlungsorte.[33] Zum einen verknüpft Wolf Krieg mit männlichem »Konkurrenz- und Leitungsdenken« (156), das auf Überwindungen und Übergewicht ausgeht und dem ausgemachten Schwächeren Schutz entzieht, erst recht im Kampf. »Das Objektmachen«, fragt Wolf: »Ist es nicht die Hauptquelle von Gewalt? Die Fetischisierung lebendig-widersprüchlicher Menschen und Prozesse in öffentlichen Verlautbarungen, bis sie zu Kulissen erstarrt sind.« (146) Wolf entwirft das Bild des gespaltenen doppelten Menschen, für den es nur ein Entweder-oder gibt und der, dem »hierarchisch-männlichen Realitätsprinzip« folgend (112), andere Instanzen in sich oder andere Bereiche in der Außenwelt verleugnet, verdrängt, unterdrückt, der also auch kein Bewusstsein seiner Gespaltenheit entwickeln kann. Er ist im Wahn befangen, Rationalität heiße wie ›Objektmachen‹ so auch ›Subjektsein‹, während doch die in jedem Land aufgebaute Welt der Waren, Apparate und Maschinen den Menschen nur noch als Objekt zulässt, fremdbestimmt. Man liest in derart verformelten Sätzen eine kategorienhaltige Problemdarstellung von gescheiterter Aufklärung. Die Bündelung empfundener Probleme in Kategorien bis zur Ebene theoriegeleiteter Beschreibung, die Wolf mit Alltags- und Quellensprache kombiniert, fällt auf und lässt eine Autorin erkennen, die von Ausbildung, Interesse und Erkenntnislage her marxistisch geschult und feministisch informiert auf der Höhe ihrer Zeit dachte. Insbesondere sind Hegels auf Begriffe der antiken Logik aufbauende Identitätsphilosophie und Marx' Frühtexte als Quellen auszumachen. Hier ist ein kommentierendes Wort vielleicht nützlich. Nimmt man Hegel beim Wort, dann besteht der Gang der Weltgeschichte in der Entfaltung des Selbstbewusstseins, das mit Freiheit verknüpft wird. Hegel zufolge erweist sich der Mensch im Unterschied zur Natur und den Tieren dadurch als Mensch, dass er seine »Identität als Bewußtsein seiner selbst«, sich selbst »als reine Einheit seiner in sich selbst«[34] erfasst. Es macht die Paradoxie von Freiheit und Zwang aus, dass der

33 »Es ist bezeichnend, als es – nach der biblischen Geschichte – auf der Erde nur zwei Männer gab (Kain und Abel), da hat der eine schon den anderen umgebracht. Heute stehen sich Millionen von Männern gegenüber, und sie versuchen, sich millionenfach umzubringen. Dieses ist nicht das Geschäft der Frauen ...«, schrieb eine *Emma*-Leserin. Siehe Emma 7, 1978, S. 30.

34 Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik. Zitiert nach: H. Friese: Identität, Begehren, Name und Differenz. In: J. Assmann, H. Friese (Hrsg.): Identitäten, Erinnerung, Geschichte, Identität, Frankfurt/M. 1999, S. 24–43, hier: S. 26.

Copyrighted material

Zwang erst zum Gebrauch der Freiheit führt. Beruht der Gang der Weltgeschichte auf der Entfaltung dieses Selbstbewusstseins, von Hegel untrennbar mit Freiheit verknüpft, macht eben dieser Prozess die Konfrontation des Selbst mit dem Anderen notwendig: Durch Differenzierung suchen das Subjekt und der ›Weltgeist‹ seine Selbstidentität zu beweisen. Hegels Subjektivitätskonvention zeigt eine Konzeptualisierung, in der die Unterdrückung des ›Fremden im Eigenen‹ die notwendige Bedingung des Fortschritts darstellt. Die Natur bildet das Widerspruchsprinzip innerhalb dieser Konzeption. Folglich ist das Individuum über das Ziel geistiger Selbstständigkeit durch den unbekannten Anspruch auf Selbstbestimmung hinausgeschossen, wurde das Ziel geistiger Selbstständigkeit in das Ideal rationalistisch orientierter Autonomie entstellt, was ja schon Kant verworfen hatte.[35] Wolf notiert den »Klartext« eines jungen Naturwissenschaftlers, der dies trotz Zwischen- und Gegentönen im Publikum zu legitimieren sucht:

> Man solle aufhören, das Los der Frau in der Vergangenheit zu beklagen. Daß sie sich dem Manne unterordnete, ihn umsorgte, ihm diente – genau das war die Bedingung dafür, daß der Mann sich auf die Wissenschaft, oder auch die Kunst konzentrieren und in beiden Gebieten Höchstleistungen vollbringen konnte. Anders war und ist der Fortschritt nicht zu haben, alles andere sei sentimentales Geschwätz. – Ein Gemurmel erhob sich im Raum. Ich fand, der Mann hatte recht. Die Art von Fortschritt in Kunst und Wissenschaft, an die wir uns gewöhnt haben: ausgefallene Spitzenleistungen, ist nur so zu haben. (173)

Eine der Aufklärung angelastete Kolonisierung des Anderen im Privaten und Politischen erscheint als »das männliche Denken des Wenn-dann, Weil-darum, Sowohl-als-auch«, als das mörderische »Wer-wen?« (193), auch in dem Resümee, das sie auf ihre Erzählung *Kassandra* münzt und für welches sie aus dem *Franza*-Fragment Ingeborg Bachmanns vor dem Einsetzen der *Kassandra*-Erzählung zitiert:

> Die Weißen kommen. Die Weißen gehen an Land. Und wenn sie wieder zurückgeworfen werden, dann werden sie noch einmal

35 Siehe Jürgen Mittelstraß: Kant und die Dialektik der Aufklärung. In: Jochen Schmidt (Hrsg.): Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1989, S. 341–360, S. 344.

Copyrighted material

> wiederkommen, da hilft keine Revolution und keine Resolution und kein Devisengesetz, sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und auferstehen in einem braunen oder schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besitzen, auf diesem Umweg. (198)

Zitiert ist aus der Genderperspektive die Übertragung der rationalistischen Wertmatrix auf den Sozialisierungsprozess anderer Völker, hier auf dem Wege des endogenen Transformationstyps. Bei einem solchen erfolgt die totalisierende Rationalisierung über den Weg der Ausbildung und Rekrutierung von im Land verwurzelten Führungsgruppen. Nicht nur der exogene Elitentransfer konventioneller Kolonialpolitik[36], auch endogene Elitenentwicklung ist ein Expansionsmittel. Tatsächlich war der Aufklärungsdiskurs und ist noch gegenwärtig die Subsumierung einer Position als nicht vernünftig unter eine, die vernünftig ist. Wer vermeintlich näher zur Vernunft steht, nimmt sich das Recht, zu herrschen und zu erziehen. Weiße Rationalität als kulturelle Grundlegung von Gesellschaft und Fortschritt hält sich einer anderen Fassung von Gesellschaft und anderen Verhaltensoptionen grundsätzlich überlegen. Sicher wirkte hierbei in der Geschichte auch eine spezifisch nationale Note. Konnten andere Nationen, die einen Nationalstaat erlangten, während ihrer Kolonialakte auf die nationale Vernunft rekurrieren, mussten die Deutschen ihre Eroberungs- und Unterwerfungsvernunft als allgemeine tarnen. Sie bezogen sich nicht auf die nationale Vernunft, sondern auf die Vernunft als metaphysisches Instrument und nahmen bei geistigen und territorialen Expansionen in Anspruch, den Weltgeist zu realisieren. Zu Recht identifiziert Wolf dies alles mit abendländischem Identitätsdenken. Sie will es überwinden durch ›eine andere Art Fragen zu stellen, nicht mehr das Mörderische: Wer-wen? Wolf macht 1980 die »Dialektik der Aufklärung bzw. Selbstzerstörung der Aufklärung«[37] als eine Wahrheit publik, auf deren Entdeckung sie als eine der *Voraussetzungen* ihrer Erzählung *Kassandra* hinarbeitet: Sie bringt in einer Zeit, in der sie die Zunahme ›falscher Alternativen‹, die Freund-Feind-

36 Siehe zu diesem Transfer von West nach Ost die Beiträge in: Stefan Bollinger, Ulrich van der Heyden: Deutsche Einheit und Elitenwechsel in Ostdeutschland (=Gesellschaft-Geschichte-Gegenwart, Bd. 24), Berlin 2002.

37 Horkheimer, Adorno (wie Anm. 17), S. 1.

Copyrighted material

Identitätspolitiken[38], hegemoniale Formen in der Geschichtsschreibung, das verbale und militärische Wettrüsten bei politischer Handlungslähmung registriert, die repressive Tradition der Aufklärung zur Sprache, Aufklärung ist nicht von sich aus positiv, sie ist auch eine menschenfeindliche Ideologie. Die frühfeministische Literatur und der Kalte Krieg mit seiner atomaren Bedrohung – das war die Ideologiesituation, mit der sie als hermeneutische Voraussetzung reiste. Wolf registriert den Mangel an psychischen Mündigkeitsstrukturen, wobei sie solche – in den *Vorlesungen* oft den Männern vorgehaltene – stückhafte Realisierung des Menschen in der Erzählung *Kassandra* auf Frauen ausdehnt. Der weibliche Weg der Emanzipation erfolgte oftmals als ›imitatio perversa‹. Vor dem Löwentor zu Mykene ist Kassandra noch eine Figur mit Spaltungscharakteristik, da sie auf dem Wege zum damals noch lauten, öffentlichen Gebrauch ihrer Stimme in sich Liebe- und Angstgefühle unterdrückt hatte. Hatte die an ihrer ganzheitlichen Persönlichkeits- und Liebesentfaltung sich lange hindernde Kassandra eine rational-stoizistische Kontrolle ihres Seelenlebens angestrebt, sich ihrer Gefühle und Affekte geschämt, verkrusteter Staats- und Kriegspolitik gedient, will sie am Ende auf etwas anderes, auf ein Drittes hinaus. »Vielleicht kommt es in mir zum erstenmal vor, nur um gleich wieder erschlagen zu werden. Jetzt wird der Kern geschliffen.« (207) Das Tor ist die Tür, durch die das Individuum gehen wird, hat es die Wandlung – die Transformation – in sich vollzogen. Es ist nicht mehr das Tor des Hades, durch das Wolf während ihrer rematriarchalisierenden Betrachtung Mykenes Kassandra als Opfer gehen sah.[39] Wie sieht eine Subjektivität aus, die der Regression der Selbstbestimmung gänzlich enthoben ist, die nicht das Menschliche als das Fremde im Eigenen und Anderen unterdrückt und damit eine Spaltung der Subjektivität begründet? Die Alternative wäre »jeder« »als sich selbst«, als »Subjekt« als »lebendig-widersprüchliche« Einheit des Geschiedenen, als – wie Kassandra sagt –

38 Siehe den Reflex auch in Wolfs Erzählung. Dort beschreiben sich Griechen und Troier als Polaritäten, sind aber einander gleich, eine Sicht, die Kassandra durch verschiedene Beobachtungen vertieft.

39 Siehe Andrea Rudolph: Kassandra, Christa Wolf, Panthoos. In: Marion George, Dies. (Hrsg.): Selbstfindung – Selbstkonfrontation. Frauen in gesellschaftlichen Umbrüchen (=Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen, hrsg. v. Marion George, Andrea Rudolph, Bd. 2), Dettelbach 2002, S. 163–213.

Copyrighted material

> das dritte das es nach ihrer [der ›Griechen‹, der Vertreter instrumenteller Vernunft aller Länder – A. R.] Meinung überhaupt nicht gibt, das lächelnd Lebendige, das imstande ist, sich immer wieder aus sich selbst hervorzubringen [das also autonom ist – A. R.], das Ungetrennte, Geist im Leben, Leben im Geist. (121f.)

Dies wären Voraussetzungen für eine wirklich aufgeklärte Mündigkeit und den Frieden. Damit wird Wolfs Vermittlungssehnsucht in die philosophische Frage nach einer neuen Konstruktion von Identität hineingeholt. Diese wäre das Ziel der Fortschrittsgeschichte.[40] Allerdings wird schon am Beginn der Erzählung *Kassandra* auch die U-Topie, die Ortlosigkeit dieses Schrittes vor die derzeitige Situation klar. Kassandra bleibt nur die Zeugenschaft des Untergangs. Dennoch aber zitiert Wolf Franzas letzte Worte: »Die Weißen, sie sollen verflucht sein« und wendet sich an die Adressatin des Briefes: »Wir glauben an die Wirkung solchen Fluches und müssen alles tun, dass er aufgehoben werde.« (198)

40 Gründete in der Marx'schen Theorie die Herrschaft von Menschen über Menschen in den Produktionsverhältnissen, so hat die Herrschaft für Horkheimer und Adorno ihren Grund primär in der Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur. Auch Horkheimer und Adorno erkannten den »unentrinnbaren Zwang zur gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur«. Horkheimer, Adorno (wie Anm. 17), S. 48. Aber auch sie sahen die kaum aussprechbare Hoffnung »in der Selbsterkenntnis des Geistes als mit sich selbst entzweiter Natur«, ebenda, S. 54.

Copyrighted material

Copyrighted material